This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1884

17-F-15

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlag:

DIE MUSIK DER GEGENWART
UND DER LETZTEN VERGANGENHEIT
bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen
Achte Auflage

MEISTER DES KLAVIERS

DIE PIANISTEN DER GEGENWART UND DER LETZTEN VERGANGENHEIT

VON

WALTER NIEMANN

ERSTE BIS ACHTE AUFLAGE

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
IN BERLIN

Music
ML
397
.N67

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Copyright by SCHUSTER & LOEFFLER in Berlin 1919

STELLFELD

Dem Andenken meines geliebten Vaters

RUDOLPH NIEMANN,

des unvergeßlichen Meisterspielers der Bülow-Schule,

gewidmet

VORWORT

Seit achtzehn Jahren besuchte ich, teils in beruflicher Referentenpflicht, teils — hat man je so etwas gehört? — aus glühendem Interesse und Vergnügen an der edlen Klavierspielkunst und mit Goethe auch als Klavierkomponist „in dem glücklich, was meines Vaters ist", alle Klavierabende der alten Konzertstadt Leipzig.

Zu Hause angekommen, schied jedesmal am Wochenschluß ein ganz raffiniert erdachtes, gewaltiges Sieb die Auserwählten von den Böcklein. Dann traten andere, noch raffiniertere Siebe in Tätigkeit. Sie streiften von den Auserwählten den „Glanz und den Schimmer" des Zeitungsreferats und gossen mittels höchst komplizierter maschineller Einrichtungen ihr Wesentliches in die neue Form der zusammenhängenden Darstellung. Diese Darstellung wählt knappe, in den Titeln scharf charakterisierte und ohne alle Lehrhaftigkeit und Pedanterie nach übergeordneten großen Gesichtspunkten geordnete Kapitel und verzichtet von vornherein auf alle entwicklungsgeschichtliche Anlage und Durchführung.

Hier ist nun das Resultat: kleine gerundete und gerahmte, möglichst scharf gezeichnete pianistische Einzel- und Gruppenbilder, die den einzelnen Künstler, die einzelne Charakteristik zum prägnanten Ganzen des Kapitels zusammenschließen, dabei aber die Unmittelbarkeit und Frische des gewonnenen Eindrucks vom Einzelnen sorgfältig zu wahren streben. Diese möglichst scharfe Charakteristik in bildkräftiger Form, so daß dem, der den einzelnen Künstler selbst nicht gehört hat, doch ein genügend deutliches und ähnliches Bild in der Phantasie ersteht, ist Sinn und Zweck dieses Buches. Es ist zunächst völlig neu nach Anlage und Form. Was wir an Charakteristiken und Biographien bedeutender Pianisten besitzen, wählt entweder in der Mehrzahl die Form der Einzel-Biographie, oder ist in Gestalt kurzer, kritisch-ästhetischer Urteile in die allgemeine Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister hineingearbeitet oder be-

schränkt sich auf biographische Mitteilungen in lexikalischer Form. Als Beispiele für die erste Form nenne ich etwa von französischen Büchern die vom Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts an erschienenen guten pianistischen Biographiensammlungen von A. Marmontel, Les pianistes célèbres (von Clementi bis Chopin, Liszt, Heller, Hiller, Alkan und der Pariser Akademie) und: Silhouettes et Médaillons: Symphonistes et Virtuoses (von Couperin bis Bizet), von deutschen die, abgesehen vom rein Biographischen, völlig wertlosen Berühmten Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart (Eine Sammlung von 116 Biographien und 114 Porträts) vom Anfang der neunziger Jahre von A. Ehrlich (Pseudonym für den Verleger A. H. Payne). Als Beispiele für die zweite Form sei auf die modernen Geschichten der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart, Oscar Bie's „Das Klavier und seine Meister" und des Unterzeichneten „Das Klavierbuch" verwiesen. Für die dritte, rein lexikalische Form sind etwa des Unterzeichneten Klavier-Lexikon (1500 kleine Biographien) und, von den älteren und heute naturgemäß veralteten ähnlichen Speziallexicis, Ernst Pauers Dictionary of Pianists and Composers for the Pianoforte (1895) zuständig. Sie alle mögen als nützliche Hilfs- und Ergänzungswerke beim Gebrauch des vorliegenden genannt sein, teilweise auch namentlich darum, wenn es sich darum handelt, seine Fäden der Gegenwart zur Vergangenheit zurückzuspinnen.

Es gibt wohl kaum ein anderes Gebiet innerhalb der Kunst, in dem das internationale Prinzip ein derart selbstverständliches und unbedingtes ist, wie in dem des ausübenden Virtuosentums. Der Wahnsinn des Weltkrieges hat das internationale Prinzip, vielfach leider auch in der Kunst, auf Jahre hinaus dem nationalistischen und chauvinistischen untergeordnet. Selbstverständlich soweit es die Kunst, die große völker- und menschenverbindende Allversöhnerin und Allheilerin, anlangt, die keine politischen Scheuklappen, keinen Völker- und Rassenhaß, keine künstlich aufgepeitschten Volksleidenschaften kennt und kennen darf, nur

vorübergehend. Dies Buch ist selbstverständlich, wie jedes wahrhafte und echte Buch über Kunst, auf der ewigen „internationalen" Grundlage des Rechtes aller Nationen aufgebaut. Insofern darf es in der Darstellung und Betrachtung einer Kunst, die, wie die moderne Klavierspielkunst, ganz und gar auf internationalen Grundsätzen einer gegenseitigen Befruchtung, eines gegenseitigen Austausches von Nation zu Nation aufgebaut ist, heute bereits gewissermaßen eine Art historischer Bedeutung beanspruchen, als es etwa den Stand der pianistischen Kunst in ihren Meistern und Meisterinnen um die Schicksals- und Völkerwende des Weltkrieges zum Ausgang seiner Darstellung nimmt.

Dabei hat sich bald folgendes herausgestellt: Wir Deutsche haben heute eine nur ganz außergewöhnlich kleine Zahl wahrhaft großer Pianisten. Und das ganz besonders, seitdem die Menter, Carreño und Reisenauer tot sind, d'Albert das Klaviervirtuosentum mit der Opernkomposition vertauscht hat, seitdem er, Lamond, Busoni und so manch andere Große des Weltkrieges wegen außer deutschen Landes gegangen sind. Wir haben aber andrerseits eine alle wirklichen idealen und praktischen Bedürfnisse ganz unverhältnismäßig übersteigende sehr große Zahl von zum mindesten technisch ganz ausgezeichneten und eine durch die konservatoristische Massenzüchtung des Mittelmaßes gefahrdrohend vermehrte, wahrhaft ungeheure Zahl von über dem Durchschnitt stehenden oder durchschnittlich mittelmäßigen oder bloß handwerklich tüchtigen Pianisten und (in noch erhöhtem Maße) von Pianistinnen. Nur aus diesem Grunde, um das Überragende wirklich auch äußerlich deutlich herauszuheben, hat der Verfasser trotz einigen inneren Widerstrebens in den ersten Kapiteln sich für das Beiwort „groß" entschieden.

Das Buch ist in erster Linie für Deutschland und die deutsch sprechenden Länder geschrieben. Das bedingte natürlich Auswahl, Art und Umfang in der Darstellung aller ausländischen Künstler und Künstlerinnen: überall entschied dabei ihre Bekanntschaft und ihr Ruf in Deutschland.

Der Verfasser ist sich der ungeheuren Schwierigkeit der möglichst restlosen Bewältigung des Stoffes und der verhältnismäßigen Unmöglichkeit wohl bewußt, alle in diesem Buch behandelten Pianisten und Pianistinnen selbst gehört, allen im einzelnen den rechten Raum und Platz angewiesen zu haben, wobei er noch ausdrücklich betont, daß er eine möglichst lockere, „kurzweilige" Anordnung der oft allzu systematisch-philologisch in Schubfächer ordnenden bei der Natur und Eigenart des Stoffes durchaus vorgezogen hat. Ist die persönliche Kenntnis aller Pianisten und Pianistinnen, ja, auch nur derer von Nam' und Rang, schon kaum völlig in Berlin, London oder Paris, so ist sie natürlich noch viel weniger in Leipzig möglich. So hat sich der Verfasser von Anfang an mit einem kleinen Generalstab unbedingt zuverlässiger und fachkundiger „stiller Teilhaber" und freundlicher Mitarbeiter umgeben, denen an dieser Stelle für ihre selbstlose unermüdliche Hilfe um der guten, schönen und großen Sache willen im Stillen der herzlichste Dank vom Verfasser ausgesprochen sei!

Und damit gehe mein Buch zum erstenmal hinaus und werbe mit meinem Klavierbuch für jene Kunst, die mir von Kindheit an ganz und gar ans Herz gewachsen ist: die Kunst und die Literatur des Klavierspiels.

Leipzig, im Januar 1919.

Dr. WALTER NIEMANN.

INHALT

Seite

Vorwort 7

Die großen Beethovenspieler 17
d'Albert. — Lamond. — Ansorge.

Die großen Virtuosen 23
Busoni. — Godoswky. — Rosenthal. — Sauer.

Die großen Virtuosinnen 31
Carreño. — Menter.

Die großen romantischen Koloristen 36
Reisenauer. — Pembaur.

Die großen deutschen und österreichischen Akademiker ... 43
Pauer. — Dohnányi. — Backhaus.

Die großen Chopinspieler 48
Pachmann. — Friedman. — Paderewski.

Die großen französischen und italienischen Akademiker 52
Frankreich: Planté. — Delaborde. — Mathias. — Diémer. — Philipp. — Risler. — Pugno. — Cortot. — Viñès. —
Italien: Rendano. — Consolo.

Französische und italienische Meisterspielerinnen 60
Frankreich: Die älteren: Farrenc. — Parent. — Jaëll. — Clauß-Szarvady. — Wartel. — Massart. — Holmès. — Montigny-Remaury. — Kleeberg. — Die Gegenwart: Marx-Goldschmidt. — Dubois. — Schnitzer. — Panthès. — Godenne. — Selva. — Chaigneau. — Bonheur. — Eggermont. — Rey-Gaufrès. — Morin. — Philipp- und Delaborde-Schülerinnen.
Italien: Avani-Carreras.

Von Rubinstein zu Leschetizky (Die russischen und deutsch-russischen Virtuosen) 67
Siloti. — Sapellnikoff. — Hambourg. — Gabrilowitsch. — Hofmann. — Lhévinne. — Lambrino. — Kreutzer. — Schwarz. — Sirota. — Bortkewicz. — Scriábin. — Holliday. — Maykapar. — Igumnoff. — Lalewicz. — Günzburg. — Kamtschatoff. — Drosdoff. — Timanoff. — Essipoff. — Stepanoff. — Scriábin. — Droucker-Galston. — Preß-Maurina. — Lerner. — Weiland. — Epstein-Benenson u. a.

Lisztspieler und Lisztspielerinnen 85
Stavenhagen. — Friedheim. — Joseffy. — Burmeister. — Friedenthal. — Rappoldi-Kahrer. — Remmert. — — Schmalhausen. — Singer. — Kestenberg. — Szantó. — von Zadora. — Ripper.

Die „Großen Berliner“ 94
Die Akademie. — Die großen Konservatorien und Klavierpädagogen. — Schnabel. — Foerster. — Goldschmidt. — Bardas. — Eisner. — Breitner. — Buhlig. — Lütschg. — Fischer. — Bertram. — Roessler. — Petri u. a.
Das norddeutsche Klavierspiel 104
Hamburg: Schmid. — Ammermann. — Hermanns. — Hanß. — Martienssen. — Wolde. — Fromm-Michaels. — Bremen: Bromberger. — Odenwaldt. — Schlotke. — Schleswig-Holstein: Doebel-Nissen. — Klimek. — Ost- und Westpreußen (in Berlin): Reinhold. — Zalewski. — Nowowiejski. — v. Gabain. — Siemens. — Grams. — Rohrmoser. — Berlin und Norddeutschland: Bohm. — Bokemeyer. — Heinemann. — Küntzel-Erbs. — Gipser. — Schaarschmidt. — Knoche. — Piock. — Rompe. — Kreitz. — Kuske. — Eussert. — Berthold. — Bergwein. — Die „Vorbereiterinnen“ und Pädagoginnen. — Masbach. — Lafont. — Schubert. — Schwarz. — Homann. — Kempff. — Die „Vorbereiter“.
Die Regerspieler 119
Reger. — Kwast-Hodapp. — Saatweber-Schlieper. — Der Münchner und Leipziger Reger-Kreis.
Die Leipziger und Dresdener Akademien 122
Leipzig: Das (Kgl.) Konservatorium der Musik und seine Klavierpädagogen (Reinecke, Ruthardt, Teichmüller, Wendling u. a.). — Lambrino, Pembaur. — Die Reinecke-Schule (v. Bose). — Die Reisenauer-Schule (Hinze-Reinhold. — v. Roessel. — Eisele. — Keller). — Die Teichmüllerschule (Nikisch. — Aron. — Zscherneck. — Weinreich. — Kroeber-Asche u. a.). — Dresden: Das (Kgl.) Konservatorium der Musik. — Rappoldi-Kahrer, Zimmermann, Thamm, Gräfin Zedtwitz. — Bachmann, Petzet, Roth, Wolf, Kronke, Wagner).
Der rheinische Kreis 131
Köln und Niederrhein: Ney. — Friedberg. — Epstein. — Meyer. — Bergdolt. — Schneider. — Rebbert. — Saatweber-Schlieper. — Zimmermann. — van de Sandt. — Wetzel. — Uzielli. — Rehbold. — Neitzel. — Frankfurt und Mittelrhein: Kwast. — Rehberg. — Hoehn. — Renner. — Malata. — Bassermann. — Schwarz. — Engesser. — Oberrhein: Möckel.
Das süddeutsche Klavierspiel 142
München: Menter. — Erdmannsdörfer-Fichtner. — Kellermann. — v. Binzer. — Schwartz. — Schmid-Lindner. — Roesger. — Bach. — Riemann. — Zilcher. —

Lampe. — Braunfels. — Liebling. — Geselschap. — Hirzel-Langenhan. — Schöll. — Stuttgart: Klinkerfuß. — Paner. — die Benzinger. — Georgii. — Kessisoglu. — Straßburg: Pfitzner. — Erb. — Széll. — Karlsruhe: Klose. — Mannheim: die Rehberg. — Koppel.

An der schönen blauen Donau 151
Der Wiener Geschmack. — Das ältere Salonvirtuosentum: Grünfeld. — Lamberg. — Die Akademie: Door. — Epstein. — Schmitt. — Dachs. — Fischhof. — Die Leschetizky-Methode. — Wiener Pianistinnen: Gelbard. — Löwit. — Taußky. — Baumayer. — Bailey-Apfelbeck. — Szalit. — Schapira. — Gmeiner. — Grosz. — Hegner. — Springer. — Mandl-Barda. — Lampl-Eibenschütz. — Munk. — Mikulicz. — Josefowicz. — Kerndl. u. a. — Wiener Pianisten: de Conne. — Galston. — Schramm. — Ebenstein. — Weingarten u. a.

Old and New England 161
Von Field bis Hallé. — Davies. — Borwick. — Dawson. — Bauer. — Hopekirk. — Goodson. — Der englische Leschetizky-Kreis (Leginska, Suart, St. Angelo u. a.). — Wilks. — Fielden. — Der englische Teichmüller-Kreis (Lindsay u. a.). — Drewett (von Kresz). — Dunn. — Quarry. — Canada. — Australien: Hutcheson. — Feez-Lambrino. — Grainger. — Purnell.

Von Weimar nach New York (Nordamerika) 170
Die älteren Deutsch-Amerikaner. — Die älteren Amerikaner. — „Die Großen Europäer." — Ganz. — Schelling. — Hughes. — Der Leipziger und Berliner Kreis. — Whittaker. — aus der Ohe. — Beach. — Bloomfield-Zeisler. — Chop-Groenevelt. — Bailey-Apfelbeck. — Canada: Cottlow. — Elvyn.

Von Lissabon nach Rio (Süd- und Zentral-Amerika) 181
Brasilien: Die ältere Pariser Schule (Arthur Napoleon). — Die Jüngeren: Lachmund. — Roxo. — Figeirédos. — de Mesquita. — dos Santos. — Chaves. — Taccila. — de Becellar. — Novaes. — Columbia: Delahoz. — Argentina: del Carril. — Samuelson. — Chile: Arraú. — Mexiko: Villaseñor. — Berumen.

Von Nord- und Südländern und kleinen Nationen 184
Schweiz: Fischer. — Ganz. — Hirzel-Langenhan. — Eisele. — Hegner. — Roner. — Levy. — Blanchet. — Frey. — Holland: Heyman. — Verhey. — Sikemeyer. — Wierts. — Röntgen. — Belinfante. — de Pauw. — van de Sandt. — Schäfer. — Waterman. — Andriessen. — Dänemark: Rée. — Winding. — Neupert und sein

Schülerkreis. — Bendix. — Orth. — Schytte. — Glaß. — Hartvigson. — Stockmarr. — Adler. — Andersson. — Island: Sigurdsson. — Schweden: van Boom. — Thegerström. — Andersson. — Ohlson. — Roth. — Hwass. — Carlheim-Gyllensköld. — Molander u. a. — Stenhammar. — Lundberg. — Wiklund. — Norwegen: Lie-Nissen. — Backer-Gröndahl. — Knutzen. — Walle-Hansen. — Nissen. — Jordan. — Hammer. — Cleve. — Backer-Lunde. — Finnland: Ekman. — Sundgren-Schnéevoigt. — Palmgren. — Spanien: Albéniz. — Granados. — Cervantes. — Jonás. — Portugal: Vianna da Motta. — die Napoleão. — Rey Colaço. — da Silveira. — Garin. — de Macedo. — da Silva. — Torres Correa. — de Sousa-Pedroso. — da Costa. — Rumänien: Demetriescu. — Stefaniai. — Dellavrancea. — Germani. — Cionea. — Chebap. — Cocorescu. — Belgien: de Greef. — Bosquet.

Rund um Polen 201
Koczalski. — Eisenberger. — Tiegermann. — Wolfsohn. — Stojowski. — Melcer. — Wertheim. — Arth. Rubinstein. — Morsztyn. — Lopuska. — Stachowska. — Obrónska. — Szubert. — Leschetizky-Rozborska.

Quer durch Ungarn 208
Weiß. — Hegyi. — Vás. — Linz. — Lengyel de Bagotá. — Merö. — Eibenschütz. — Márkus. — Freimann. — Szégfi.

Von Clavecinisten und alten Meistern 213
Clauß-Szarvády. — Diémer. — Seiffert. — Landowska. — Buchmayer. — Ehlers, Pincus, Schunck u. a.

Wunderkinder 218
Koczalski. — Horszowski. — Spiwakowski. — Nyiregyházi. — Arraú. — Kroemer. — Szalit.

Die Zweiklavierigen 221
Thern. — Rée. — Joutard. — Hermanns-Stibbe. — Viëtor. — Adamian. — Sutro. — Satz. — Groll-Ziegler. — Lehmann-Osten. — Kotányi.

Die Kunst der Begleitung 226
Die großen Dirigenten-Begleiter: Nikisch, Weingartner, Strauß. — Berlin: van Bos, Behm, Lindemann, Scholz. — Juon, Kahn. — Bake, Aron, Meyer-Radon, Stabernack, Tabbernal, Culp, Mörike, Weyersberg, Schmalstich, Simon, Rothstein, Schmidt-Badekow, Liachowsky, Dahlke, Laurischkus, Nikitits u. a. — Hamburg: Ammermann, Brecher, Göhler, Zaun, Alwin. — Leipzig: Smolian, Wünsche, Nestler, Ludwig u. a. — Dresden: Kronke,

Wagner, Pretzsch. — Köln: Krögel, v. Othegraven. — Frankfurt: Sekles, Rottenberg, Salomon. — München: Zilcher, Schwartz, Bach, Ruoff, Raucheisen, Trunk u. a. — Stuttgart: D. Benzinger, Nack. — Wien: Pahlen, Lafite, Klasen, Foll, Dachs.
Nachwort 233

DIE GROSSEN BEETHOVENSPIELER

Eugen d'Albert, der pianistische Thronerbe des klassischen Dreigestirns Liszt—Tausig—Bülow, ist der Mann der Überraschungen. Namen und Ruhm eines Großen im Reiche der Tonkunst erwarb er sich als Pianist. Jahrzehntelang war er nicht nur der ganzen Welt ein großer, sondern der große Pianist. Da packt ihn das Opernfieber. Er zieht den Konzertfrack aus und bannt sich an den Schreibtisch. Oper auf Oper entsteht. Zwei Perlen nur bleiben in einem Sandmeer rasch vergessener oder dem Geschäftserfolg mit brutalveristischen Mitteln und romanisierendem Lokalkolorit geopferter Werke. Ein entzückendes Lustspieloperchen, Die Abreise, und eine deutsche Cavalleria, das Tiefland. Die Abreise bleibt denen Kennern lieb und wert, die an ihrer jüngeren Schwester, Flauto solo, Vieles, doch nicht so viel zu loben wissen. Das Tiefland, d'Alberts Welterfolg auf der Opernbühne, bildet für sein weiteres musikdramatisches Schaffen den Mark- und Grenzstein. Von ihm ab beginnt der Abstieg des d'Albertschen Verismus über die Toten Augen hinab bis zum Stier von Olivera.

Und als der neue goldene Tiefland-Fischzug ausbleibt, da wird aus dem Opernkomponisten d'Albert noch einmal der Pianist. Nun aber, da ihn noch dazu die Gloriole eines der erfolgreichsten Opernkomponisten unsrer Zeit umstrahlt, strömt vollends der ganze europäische Kontinent in unsre modernen riesengroßen Konzertsäle, die er, unbeschadet des intimen Charakters eines Klavierabends, wählen muß, um die ungeheuren Mengen seiner Hörer um sich versammeln zu können. Wie die Sensation der Opernsaison, so wird der Name d'Albert jetzt wieder die Sensation der Konzertsaison.

Aber der Künstler und Pianist nicht nur, sondern auch der Mensch d'Albert ist mittlerweile ein ganz anderer geworden. So haben wir den größten Pianisten und den einst größten Pianisten d'Albert. Und da die Gegenwart, der diese Blätter geweiht sind, das Jetzt im Einst verlangt, so sei von ihm ein Bild entworfen, das den großen d'Albert auch noch

im einst großen zeigt. D'Albert ist auch heute noch eine außerordentliche Persönlichkeit. Ihrer faszinierenden Macht wird sich jeder beugen müssen. Der eine wird es heute willig, der andere unwillig tun. Willig der, welcher über dem sprühenden und hastenden nervösen Temperament, über dem großen, mit weitem melodischen Atem zusammenraffenden Zug der improvisatorisch freien und zweifellos genialen Art seines rhythmisch wie aus Erz gegossenen Spiels alles andere vergißt und übersieht. Kurz der, dem die imponierende Persönlichkeit und das feurige Temperament alles, der vollendete Pianist wenig oder nichts bedeutet. Unwillig der, welcher seelische Vergeistigung und pianistische Feinheit über alles stellt. Der wohl niemals ganz vollendete, doch hochbedeutende und geniale Pianist d'Albert hat sich — das hört heute jeder, der nur hören will — zum genialischen pianistischen Naturalisten, zu einer brutal-feurigen, doch im Sinne der Kunst denkbar unheiligen Kraftnatur zurückentwickelt. D'Albert steht heute als das vor uns, was er im Grunde immer war, solange die eiserne künstlerische Selbstzucht dies noch der großen Menge verhüllte.

Dabei handelt es sich natürlich nicht um Äußerliches, um forcierte, herausgestochene oder falsche Töne, sondern um ein weit bedenklicheres Inneres: um einen tiefen inneren Zwiespalt. Zwei Welten stehen sich heute in d'Albert unversöhnlich gegenüber und bekämpfen einander. Der Künstler, der Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms gelegentlich noch zart und innerlich nachdichten kann, stößt den Feinfühlenden in Affektsätzen, in Bach durch eine grobe pianistische Kraftmeierei ab, für die es einen parlamentarischen Ausdruck nicht mehr gibt. Leider hat grade dieser d'Albert unvergleichlich stark die Überhand vor dem alten bekommen. So etwas wirkt natürlich unfehlbar stark durch Massensuggestion — wie „heldisch", wie „männlich" spielt jetzt der „große Mann", sagt man wohl da! —, aber menschlich und künstlerisch vornehm sind die Mittel gewiß nicht. Wieviel feiner und verinnerlichter hat sich da seine ehemalige Gattin Teresa Carreño von der vulkanischen Temperaments-

spielerin zur vergeistigten und nachdenksamen Meisterin des intimen Helldunkels am Klavier vorwärts und in die Tiefe entwickelt! D'Albert war und ist noch in erster Linie ein Beethovenspieler. Das viele Schöne, ja Herrliche in seinem Beethovenspiel, wie etwa der Vortrag so echt Beethovenisch unwirscher und barock-humoristischer Werke, wie der Ecossaisen, der Wut über den verlorenen Groschen, der seiner explosiven und rücksichtslosen Natur immerhin gewisse Grenzen setzenden Klavierkonzerte mit Orchester, sei heute noch gern und mit Bewunderung anerkannt. Für Beethovensche Adagien fehlt bereits die innere Ruhe und die gesammelte Weihe eines großen, tiefen und adligen Menschen, und für das moderne pianistische Monstreprogramm jenes Maß von psychischer und physischer Kraft, die ohne naturalistische Gewaltstreiche, häßliche Forcierungen im Tonlichen und Übernehmen im Temperament auskommt. Wenn aber grade die Erinnerung an diesen Mark Hambourgschen Materialismus und Naturalismus in d'Alberts Spiel am längsten und peinlichsten haftet, so zeigt dies, daß etwas nicht mehr in Ordnung ist. Es verrät, daß ein großer und genial beanlagter Künstler nicht mehr das ist, was er war, und, weil er das noch sein will und muß, mit den vergröberten Mitteln materieller Veräußerlichung und gewalttätiger pianistischer Überrumpelung gegen uns zu Felde zieht: aus dem größten Pianisten ward der einst größte Pianist.

Wie d'Albert, so hat auch der Schotte Frederic Lamond seinen pianistischen Meisterruhm vor allem als Beethoven-, als klassischer Spieler dahin; was ja natürlich nicht ausschließt, daß er grade auch im Vortrag des größten deutschen Klassizisten, Johannes Brahms, bedeutend ist. Lamonds Beethovenspiel ist kein Blenden, kein Geistreicheln, kein Weltschmerzeln oder Kokettieren mit den Tasten, sondern echter Beethoven. Seine Technik ist nicht glänzend, nicht elegant, nicht einmal streng gleichmäßig durchgebildet. Aber sie ist wie unmittelbar auf Beethoven zugeschnitten: gedrungen, eckig, herb, großgebildet, plastisch. Sein Vortrag sagt nicht: Seht, so fasse ich Beethoven auf, sondern: Hört,

jetzt spricht Beethoven zu euch, und ich, mich ihm in Demut beugend, darf ihn euch nahebringen. Beethovens Werke erstehen Lamond wie im Augenblick nachgeschaffen. Da ist nichts, kein Stimmungswechsel, der nicht vorher aufs feinste in der Klangfarbe abgewogen wäre; und doch geht alles im Augenblick des Nachschaffens zur Einheit auf. Lamond hat den Mut, Beethoven wieder so schlicht, so sachlich zu spielen, wie wir ihn leider nicht mehr gewohnt sind, zu hören. Er geht im Kunstwerk auf, wahrt aber dabei doch seine große Persönlichkeit; andere retten ihre oft so kleine und einseitige Persönlichkeit, lassen aber dabei das Kunstwerk in ihr rettungslos untergehen. Sie wollen Beethoven als Techniker modernisieren und aufputzen. Bei Lamond hat man sich nicht an den Pianisten oder gar Virtuosen, sondern an den Musiker zu halten. Man wird sich so leicht von Lamond begeistern lassen, wie ihn ablehnen können. Ich gestehe ehrlich, daß mir seine bis zur Nüchternheit schmucklose, männliche und herbe Art des Beethovenspiels Beethoven einzig angemessen erscheint. Lamonds innere nervöse Unruhe, seine bis zur Sprunghaftigkeit jähen Gefühlswallungen, sein voller Schwung der Phantasie, seine breite, plastische Sinngliederung stimmen durchaus zu dem Bilde, das wir uns von dem phantasierenden Beethoven machen.

Zu dem schwerhörigen Beethoven stimmt sogar der einigermaßen dicke und wenig schattierungsfähige Klavierton Lamonds. Auch er läßt Beethoven durch ihn, den bei aller Objektivität bis zum Bizarren persönlich Nachschaffenden, leben und zu uns reden. Lamond lebt und webt im Geiste Beethovens. In dem Künstler lodert — das kann sein Vortrag der Appassionata, der Wut über den verlorenen Groschen zeigen — ein vulkanisches Temperament. Allein eine adlige Kunstauffassung hat es gebändigt und in ein vergeistigtes inneres Feuer verwandelt, das dem Willen des Meisters in jedem Augenblick dienstbar und gehorsam bleibt. Ein ganz besonderes Verdienst von Lamond aber sei schließlich nicht vergessen: er hat niemals im Gegensatz zum einseitigen Übermenschenkultus, den die Moderne mit Beet-

hoven treibt, die Fäden des Menschlichen, Allzumenschlichen übersehen, die Beethoven mit seiner Zeit, der zarten, gefühlsseligen, idealistischen und naturschwärmerischen Frühromantik, verknüpfen. Nicht bloß den Beethoven der tiefinnerlichen Seelenkämpfe, den einsam leidenden und siegenden großen Menschen, sondern auch den heute so vielen fast ganz unbekannten, sich freuenden, „aufgeknöpften" und schwärmenden Beethoven hat er uns wieder nahegebracht. Das sei ihm unvergessen!

Wie zu Frederic Lamond, hat unsere, trotz aller materialistischen und technischen Überkultur in allen geistigen und künstlerischen Dingen so oft von allen gesunden Instinkten verlassene und im Urteil unsicher gewordene moderne Zeit auch zu dem Schlesier Conrad Ansorge, dem dritten ihrer großen Beethovenspieler, ganz außerordentlich langsam Fühlung genommen. Auch sein Spiel besticht durch keinen Glanz der bedeutenden Technik, auch seine Auffassung durch keine auffallenden und starken Persönlichkeitsäußerungen, auch sein Klavierton durch keine blühende Fülle. Aber wie bei Lamond erhalten wir den Eindruck eines nach Inhalt und Form durchaus harmonischen, eines klassischen Beethovenspiels. Wir finden es auch bald ästhetisch gerechtfertigt, daß damit eine merkliche geistige Kühle und Unsinnlichkeit im Ton einerseits, eine hinter das Kunstwerk zurücktretende Sachlichkeit andererseits verbunden ist. Beides scheint uns Vorzug, nicht Mangel zu bedeuten, zumal damit eine beeinträchtigende Kühle im Seelischen keineswegs verbunden ist.

Im Gegenteil, hier, im Seelischen, ist Ansorge die glückliche Ergänzung zu Lamond. Dort bei Lamond die stählerne und herbe Kraft des Angelsachsen. Hier bei Ansorge die scheu und tief in sich verschlossene Jacob-Böhme-Natur des Deutschen. Ansorge ist der Hauptmann unter unseren großen Pianisten. Wie losgelöst von allem Irdischen spielt er die langsamen Sätze der Beethovenschen Konzerte! Dieses, in jedem Augenblick beherrschte „in-sich-hinein"-Spielen bestimmt auch seine Auffassung ihrer Ecksätze. So kann sein Spiel nichts Fortreißendes oder Zündendes haben. Wenn

aber die durch ihre innere und äußere Harmonie beruhigende, abklärende und erhebende Wirkung der klassischen Tonkunst auch auf ihre Vermittler ausgedehnt wird, so muß man neben d'Albert und Lamond auch Ansorge nennen. Ansorges Erfolg wird wie bei Lamond stets ganz langsam erkämpft. Es geht uns bei beiden wie mit der Lektüre eines köstlichen Buches: unsere innere Zustimmung, Freude und deren äußere Auslösung in den Beifall wachsen mit zunehmender Erkenntnis der schlichten Wahrheit, mit der Worte oder Töne zu uns reden. Stets aber ist dieser Beifall und Erfolg schließlich groß, und er ist um so echter und dauernder, als er mit den unauffälligen Waffen einer, allem sogenannten Publikumserfolg abgewandten tiefen Vergeistigung und Verinnerlichung errungen wird. Diese Verinnerlichung und Vergeistigung zeigt bei Ansorge das eigenste Gesicht im Versonnenen, Träumerischen, Selbstvergessenen. Hier vollends stehen ihm Piano-Schattierungen von derart unbeschreiblichem ätherischen Duft und weltabgewandter Klangfarbe zu Gebote, wie unsere Zeit ihresgleichen nicht noch einmal ihr eigen nennt.

So schließt sich das Ende an den Anfang dieses Beethoven-Kapitels: Ansorge ist der denkbar schärfste Gegensatz zu d'Albert. Brennt d'Albert die verzehrende unheilige Flamme eines vulkanischen und explosiven, feurigen und sinnlichen Virtuosentemperaments von dramatischem Charakter in der Brust, so Ansorge die heilige keusche Flamme einer geistig-asketischen und tief verinnerlichten, unsinnlichen und allem Äußerlichen oder Virtuosischen denkbar weit abgewandten, weltfremden und einsamen Dichterseele, die es liebt, in die tiefsten Abgründe grüblerischen Sinnens und mystischer Visionen hinabzusteigen. D'Albert gehört der großen Menge, Ansorge der kleinen und stillen, ernsten und innerlichen Gemeinde. Zwischen beiden aber steht Lamond.

DIE GROSSEN VIRTUOSEN

Franz Liszt hat die Klavier-Virtuosität als Selbstzweck in eine Klavier-Virtuosität als Mittel zum Zweck gewandelt. Die Zeit des Klaviervirtuosen, den man allein und ausschließlich seiner Technik wegen bewundernd anstaunt und vergöttert, ist mit und nach ihm endgültig vorbei. Die Thalbergsche Zeit des Pariser Klaviervirtuosentums, aus der auch der junge Liszt, der Liszt der brillanten Opernfantasien und Paraphrasen im Konzertsaal hervorwuchs, legte den größten Wert auf das klangsinnliche Element. Die moderne seit Liszt auf das geistige. Auch der Klaviervirtuose ist heute nur ein Glied in der endlosen Kette, die die Musik als geistigste und seelischste Kunst von der Erde und ihren sinnlichen Erscheinungen in den Himmel geistiger und seelischer Wonnen und Aussprachen führt.

Wir müssen uns dies vor Augen halten, wenn wir zum Klaviervirtuosentum der Gegenwart die richtige Stellung einnehmen wollen. Auch die großen Klaviervirtuosen der Gegenwart sind große Techniker. Ja, sie sind so große, daß die Technik Thalbergs und seiner Schule, dagegen gemessen, fast in nichts zerrinnt. Aber sie sind nicht mehr nur Techniker, sondern Ausdrucksmusiker mit gewaltiger Virtuosentechnik, die die ganze, gewaltig ausgedehnte und stilistisch verschiedene Klavierliteratur beherrschen. Ein paar ausgewählte große Charakterköpfe mögen die großen Verschiedenheiten innerhalb dieses modernen Klaviervirtuosentums beleuchten, über die insgesamt der Geist Franz Liszts so sichtlich schwebt, wie über die großen Beethovenspieler der Geist Bülows.

Der Halbitaliener Ferruccio Busoni ist der Vertreter des höchstgesteigerten instrumentellen Intellektualismus, der ästhetischen, klanglichen und schöpferischen experimentellen Spekulation unserer Zeit. Von deutscher, aus Triest stammender Großmutter und bei Florenz geboren, wird man ihn trotz seiner deutsch-österreichischen Schulung durch W. Mayer (Rémy) in Graz weit eher zu den Italienern als zu den Deut-

schen rechnen müssen. Dem entspricht auch Stil und Charakter seines phänomenalen Klaviervirtuosentums: es ist durchaus romanisch. Das deutsche Gemüt, das deutsche Herz bleibt ihm fremd; Busoni blendet und delektiert den Geist, den Kunstverstand, entzückt das Ohr, reißt durch den Sturm seines feurigen italienischen Temperaments, seines prachtvollen Schwunges fort, aber er läßt den Deutschen kalt. Der Intellekt überwiegt unvergleichlich die Seele. Sein Klavierton besitzt weder Duft und Weichheit, noch Poesie und Seele. Er ist reiner Instrumentalton, reiner, ich möchte sagen, „Steinway-Ton" — ganz eherner und exakter Klavierton eines hochgeistigen Menschen. Busoni ist am größten als Bach- und Lisztspieler. Das allein verrät — zumal bei der heutigen Bach-Auffassung unserer Klaviervirtuosen, die aus dem Klavier die Orgel, aus dem weltlichen Klavierkomponisten Bach den geistlichen Orgelmeister zaubern möchte — den gewaltigen Fresko-Charakter seines Spiels. Der größte Bach-Bearbeiter, der unvergleichlichste „Übersetzer" und Darsteller der Bachschen Orgelwerke für Klavier in Konzertübertragung, ist ihm eigentlich wohl nur in einer Art Klavier-Partiturspiel größten Stiles, das aus dem Konzertflügel entweder eine mächtige Orgel oder ein ganzes Orchester zu vielstimmiger Verschlingung und mächtiger Klangfülle macht. So empfindlich Eugen d'Albert im Vorwort zu seiner Ausgabe von Bachs wohltemperiertem Klavier als Bach-Interpret versagt hat, indem er uns einen gewissermaßen „einfarbigen" und gefühllos für alle klanglichen und dynamischen Feinheiten behandelten Bach aufoktroyieren wollte, so klassisch sind Busonis Anweisungen für die Klavierbearbeitungen Bachscher Orgelwerke an gleicher Stelle. Neben seinem Bachspiel ist es namentlich das Lisztspiel, das Busonis Namen in der modernen Geschichte des Klaviervirtuosentums unsterblich machen wird. Er hat gezeigt, daß man Liszt nicht dann im Lisztschen Sinn und Geiste spielt, wenn man ihn mit großer Geste „hinlegt" — wobei es auf mehr oder weniger „Schmieren" gar nicht ankommt —, sondern dann, wenn man ihn bei aller Lisztschen großen Geste,

allem großflächigen Fresko technisch und klanglich schön und klar spielt. Und dieses vergeistigte, technisch und klanglich schöne und klare Spielen — eine musikalische Charaktertugend aller romanischen Rassen — hilft auch bei den Romantikern Schumann und Brahms über den empfindlichen Mangel an Seele, Herz, Poesie, Duft und Romantik im deutschen Sinn in seinem Spiel hinweg, wie es andererseits die Eigenart seiner Technik bestimmt. Die ist nach romanischer Art durchaus architektonisch-formal und plastisch, glänzend virtuos gerichtet, staunenswert zuverlässig und treffsicher, ohne alle Thalbergsche oder Chopinsche „Kunst, auf dem Klavier zu singen" und gradezu unbegreiflich — trotz Theodor Kullak und Teresa Carreño! — in der Kunst des leicht federnden, von der Rückenmuskulatur getragenen modernen Oktavenspiels. Wozu dann ein abermals echt romanischer, ritterlich-chevaleresker Zug und ein gesundes, allem Sentimentalen und Gefühlsseligen im deutschen Sinn abholdes Empfindungsleben kommt, um das Bild dieses größten und bewußtesten Intellektualisten unter den großen modernen Klaviervirtuosen zu vollenden. Und, fügen wir staunend hinzu, dieses seltsamen spekulativsten Ästhetikers und experimentellen Neutöners, der dort so unreif und dilettantisch, wie hier in jedem Sinne unmusikalisch und durch exotisch-naturvölkische „Anregungen" ins Primitive zurückentwickelt die gesund und musikalisch Empfindenden abstößt. Sein Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, die ganz auf die Voraussetzungslosigkeit und geistige Unreife musikalischer Anarchie gegründet ist und das musikalische Neuland durch einen so kühnen, wie vergeblichen Kriegszug gegen alles Überkommene und im Laufe vieler Jahrhunderte Bewährte zu gewinnen hofft, sein Versuch einer organischen Notenschrift werden bloße spekulative Anregungen von rascher Vergänglichkeit bleiben; der Klaviervirtuose dagegen wird sie alle überdauern.

Leopold Godowsky war der Nachfolger Busonis als Meisterschullehrer an der Wiener Akademie. Auch in seiner Kunst darf man ihn neben und nach Busoni als dessen

russisch-litauisches Gegenbild — Godowsky stammt aus Wilna — stellen. Wie Busoni, ist auch Godowsky zunächst und vor allem ein Meister der konzertmäßigen Übertragung und Paraphrase für Klavier. Busoni für Bach, Godowsky für Chopin. Seine fünfzig Studien über Chopinsche Etüden, seine Renaissance in freien Bearbeitungen alter Klaviermusik sind stilistisch ebenso große Verirrungen, wie klaviertechnisch klassische Dokumente einer denkbar höchstgesteigerten Entwicklung des modernen Virtuosentums. Allerdings ebenso denkbar unklassisch in ihrer technischen und harmonischen Überpfefferung. Man kommt durch das Studium dieser namentlich bei Chopin verblüffenden und klanglich erstaunlichen Konzertübertragungen am sichersten und leichtesten zum Klaviervirtuosen Godowsky. Wie er mit Chopinschen Etüden in der Umkehrung, mit der linken Hand allein, mit neu hinzugefügten Rhythmen, Harmonien und Intervallen im wahrsten Wortsinne „spielt", so spielt er auch mit dem Klavier: es ist ihm einzig Träger und Instrument seines ludum ingenii, seines Geistesspiels. Auch Godowskys Klaviervirtuosentum ist ein rein geistiges, intellektuelles. Technisch an Schliff, Glanz, Zuverlässigkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit bis zur äußersten Grenze des Möglichen gesteigert, läßt es sich in seiner inneren Leerheit an Seele, Herz und Temperament am besten als mechanisierende, als Phonolatechnik bezeichnen. Godowsky ist der Clementi, der allergrößte Mechanikus unserer Zeit! Unnachahmlich leicht, locker, graziös, unfehlbar sicher, dynamisch geschmackvoll abschattiert, tonlich wundervoll ebenmäßig und fein, wirkt seine ungeheuerlich große Technik dennoch tot, kalt, seelenlos und so innerlich indifferent und phlegmatisch, wie einst die eines Thalberg. Für ihn sind die alten Meister der Klavierkomposition, ist Chopin nur zu einem Zwecke da: das musikalische Material zur technischen Formung, zu brillantestem und nicht ohne Geist und Witz ausgeführtem technischen Aufputz zu bilden. So stellt sich Busonis geistigem Intellektualismus Godowskys technischer Intellektualismus, Busonis gewaltiger Technik als Mittel zum Zweck

Godowskys gleich gewaltige Technik als Selbstzweck gegenüber.

Mit Busoni und Godowsky streitet Moriz Rosenthal um den Ruhm, der größte Techniker des Klaviers in unserer Zeit zu heißen. Man darf heute sagen: er ist nicht nur ihr größter Techniker, sondern er ist auch derjenige Meister, der Zweck, Ziel und Begriff des modernen Klaviervirtuosentums am reinsten ausprägt. Ein ganzer dichter Legendenkranz hat sich frühzeitig um ihn gesponnen. Es soll ihm angeblich gar schwer geworden sein, sich die „Musikalität", wie man heute sagt, anzueignen, und es gingen allerhand höchst amüsante, freilich ganz unverbürgte Anekdoten, wie Rosenthal ganze Tage Tonleitern geübt und dabei gar ernsthaft irgendein auf dem Pult aufgeschlagenes, philosophisches oder geschichtliches Buch von schwerstem geistigen Kaliber studiert habe. Jedenfalls ist Rosenthal ein hochgeistiger, durch eine selten gelehrte und — auch im außermusikalischen Sinne — vielseitige Bildung ausgezeichneter Mensch, der namentlich eines ganz unvergleichlich beherrscht: die Kunst des geistreichen, satirisch-ironischen Bonmot (dies Wort ist unübersetzbar!) über Gerechte und Ungerechte, Gleich- und Andersdenkende. Auch darin ist er der echte, allem engen „Musikantischen an sich" abholde, Witz und Spott in geschliffenster Geistigkeit liebende Pole.

Rosenthal ist zunächst und vor allem reiner Virtuos. In Aufgaben und Werken, wo es heißt: „Hier bin ich Virtuos, hier darf ich's sein", wird er stets unsere unbedingteste Bewunderung finden. Der technisch stupende Vortrag seiner musikalisch sehr fein gemalten Johann-Strauß-Paraphrasen, der Brahmsschen Paganini-Variationen, der Chopinschen Polonäsen, Walzer und Balladen, der Lisztschen Ungarischen und Spanischen Rhapsodien, wird die Alte und die Neue Welt stets blenden und zu jenem lauten Jubel hinreißen, den eine spontane Wirkung überall auslöst. Hier staunt man ohne alle Nebengedanken seine unheimlich hochgesteigerte, immer noch trotz aller gewaltigen technischen Entwicklung des Klaviervirtuosentums in den letzten Jahrzehnten auf ein-

samer Höhe stehende Technik, seine plastische und klare musikalische Zeichnung, sein glänzendes Temperament, seine hohe Kunst des Anschlags und des Pedalgebrauches willig und uneingeschränkt bewundernd an. Das alles ist in der Tat phänomenal und immer noch, trotz aller Hebung des technisch-pianistischen Durchschnittsniveaus, einzig dastehend.

Es hat jahrzehntelang geschienen, als ob dieser Wiener Meisterspieler nur blenden, verblüffen und imponieren, doch niemals erwärmen und rühren solle, daß er der unerreichte Techniker und Virtuos, doch niemals der große, Herzen und Seelen bezwingende und erschütternde Künstler werden solle. Auch dann nicht, als er begann, Beethoven und Brahms in sein Repertoir aufzunehmen. Es ehrte ihn, mit welcher kühlen Objektivität und Sachlichkeit, mit welch feinem technischen Schliff er diesen Meistern klassischer und klassizistischer Ausdruckskunst nahetrat. Alle intime Einzelgliederung, alle zeichnerische Klarheit, aller pikante Klangreiz konnte, so glaubte man, doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier kalt, mit oft grell aufgesetzten Lichtern, seelisch indifferent und etüdenhaft in den Durchführungsteilen, uninteressant und klein, kokett und gespreizt in der Auffassung wirkte, was dort auf seinem eigensten Gebiet als blendendes Tonspiel sehr wohl am Platze sei.

Mit Verlaub. Einmal gründeten sich diese Kritiken auf falschen Voraussetzungen, und dann hat Rosenthal diese Übergangszeit heute überwunden. Er, der früher in genialer Virtuosenlaune eine Strauß-Paraphrase nach einem Brahmsschen Intermezzo spielte, der Webers Aufforderung zum Tanz durch eigenen blendenden virtuosen Aufputz zu einer vollends unwiderstehlichen machte, der im Affekt mit der linken Hand Oktaven-Kraftstellen hinlegte, die über alle klanglichen Darstellungsmittel des Klaviers hinausgingen und ganz dem technischen Materialismus Mark Hambourgs nahekamen, hat sich längst zu einem der allergrößten Ausdruckskünstler des Klaviers in wundervoller Selbstzucht und Vornehmheit abgeklärt. Soweit seine Natur diese innere Wandlung überhaupt zuließ und zulassen konnte.

Und das hat noch jeder seiner früheren schnellfertigen Kritiker, die ihn ein für allemal ins Schubfach „größter Techniker" sperrten, übersehen. Wie an Busoni, dürfen wir auch an Rosenthal, den einstigen Schüler Mikulis, Joseffys und Liszts, nicht mit dem Begriff des „deutschen Gemüts", der „deutschen Sentimentalität", der „deutschen Romantik" herantreten. Rosenthal ist Pole und empfindet selbstverständlich als Pole. Dieses polnische Gemüt, diese polnische Empfindung ist natürlich eine andere, eine mehr von innen nach außen aufs Virtuose, Elegante, Zeichnerische und Geistige gerichtete, ist „Esprit" in polnischer Schale. Wer aber Rosenthal heute die gesamte Klavierliteratur in acht Abenden darstellen, wer ihn heute ein Adagio aus einem Chopinschen Konzert nachdichten hört, der wird die freudigste Gewißheit mit nach Hause nehmen, daß der einst unbestritten eminenteste technische Könner des modernen Klaviervirtuosentums zugleich ein wahrhaft großer Künstler heißen muß.

Wenn der schmale nordische, mähnenumwallte Johanneskopf Emil Sauers am Flügel erscheint, so gilt es vor allem, die Ohren zu spitzen. Hier wird das oft so Unzulängliche des Ohrenschmauses in des Wortes delikatester Bedeutung Ereignis. Das Unbeschreibliche einer gleichsam aus dem Instrument durch das Mittel seiner Persönlichkeit herauswachsenden Technik: hier ist es getan. Mit nüchternem Wort: Sauer ist der wohl größte Klangkünstler unter den großen Klaviervirtuosen unserer Zeit. Auf die Worte Klangkünstler und Virtuose ist der größte Nachdruck zu legen; denn sie sind es auch, die die Grenzen von Sauers pianistischem Königreich abstecken. Er ist ein Virtuos des Klaviers in des Wortes alter und glänzender Bedeutung und mit der unverkennbaren leisen Sonderfärbung des vornehmen kosmopolitischen Salons; ein tiefsinniger Denker, ein Metaphysiker oder Intellektualist des Klaviers ist er nicht. Er ist ein Meister des sammetweichen, runden und vollen Anschlags voll intimen Helldunkels dämmernder Zwischenwerte des Piano, einer wundervoll ausgeglichenen, klaren und

geschliffenen Technik; ein aus seinem Sonderreich des Aristokratisch-Virtuosen in das allgemein Menschliche aufsteigender Dichter des Klaviers im Sinne seines einstigen Lehrers Liszt ist er nicht. Dem Aristokraten des Klaviers gesellt sich der delikate, graziöse und kapriziöse Plauderer am Klavier. Dem Virtuosen der feinnervige Klangromantiker von im romanischen Sinne feinstem Esprit, der einmal wieder — o Wunder! — Hamburgs materialistischer und deftiger Nüchternheit entsproß. Geistig sind dem Virtuosen seiner Abglättung und Ausgleichung Grenzen gesteckt, und nicht nur der sprunghaft phantastische Schumann des jugendlichen Sturmes und Dranges wehrt sich nun einmal gegen sie. Immer aber ist das Gebiet, das dieser in seiner Art unvergleichliche Virtuose ganz sein eigen nennt, wenn auch nicht im Goetheschen Sinne „bedeutend", so doch groß genug. Und von diesem Standpunkt aus wird man auch seine eigene Klaviermusik — glanzvolle Konzertetüden und imponierende Sonaten —, die man von ihm selbst hören muß, richtig einschätzen: geistreiche, vornehme, klanglich voll feinster und apartester Reize, voll reizender, ganz kleiner Blenderchen und Manierchen steckende und vortrefflich gemachte Virtuosenmusik von prächtigem Klaviersatz, französischem Einschlag und mit einem eignen zarten und wehmütigen Unterton schäferlicher Rokoko-Galanterie. Künstler wie Sauer haben heute in Deutschland, wo alles entweder auf massive und monumentale Massenhaftigkeit oder auf geistige Problemstellungen und Kunstphilosophie dringt, einen schwereren Stand wie je. Wer aber gelernt hat — und das sind eingestandenermaßen wohl nicht allzu viele, uneingestandenermaßen aber die meisten —, auch ein edles und höchstkultiviertes Virtuosentum des Klaviers, einen Klangpoeten von weichstem und differenziertestem Anschlag zu würdigen, der wird auch Sauer unter die großen Klaviervirtuosen unserer Zeit einreihen.

DIE GROSSEN VIRTUOSINNEN

So viel große Virtuosen, so wenig wahrhaft große Virtuosinnen! Königinnen unter ihnen nur zwei: Sofie Menter und die nur wenige Jahre jüngere Teresa Carreño. Beide sind in den letzten Jahren heimgegangen. Beider Geist und die Erinnerung an beider Spiel lebt noch so frisch in Alter und Neuer Welt, daß sie beide noch im vollsten Sinne „Gegenwart" sind. Das Klaviervirtuosentum der Gegenwart ist ohne sie, ohne ihre Lehren und mächtigen Anregungen, die in Spiel und Unterricht von ihnen auf die jüngeren Generationen ausgingen, unmöglich und unvollständig.

Die Bayerin Sofie Menter ist durch die Liszt-Tausigsche wie durch die Bülowsche Schule des Klavierspiels gegangen. Das gab ihrem glänzenden Virtuosentum das ganz eigene Gesicht. Wer sie ihre Zigeunerweisen mit Orchester spielen hörte, der jubelte der großen und echten Trägerin Lisztschen Geistes zu. Wer sie Beethoven spielen hörte, der empfing wenigstens einen Hauch Bülowschen Geistes. Aber als Ganzes zeigte die Kompaßnadel ihres Klaviervirtuosentums naturgemäß doch zu Liszt. Und hier, wenn sie ihren Meister, wenn sie ein Chopinsches oder Tschaikowskysches Klavierkonzert spielte, zeigte sie alles eigentlich „Mentersche" im stärksten Maße. Das war: blendende Virtuosität, perlendes Passagenspiel, großer Lisztscher „Konzertton", männlich-wuchtige, plastische, doch durch und durch vornehme Kraft der Gestaltung und Darstellung, schärfste Charakterisierung und breites, großflächiges Fresko des Stils. Die Menter machte nicht eigentlich warm, und das Lyrische, das Intime und Kleine fehlte ihr ganz; aber sie zwang dafür als eine im vollsten Wortsinne heroische, als eine durch und durch gesunde und männliche Spielerin zur unbedingten Bewunderung.

Auch die zweite und recht eigentliche Königin der großen Klaviervirtuosinnen, die letzte Große aus großer Zeit seit Sofie Menters Rücktritt vom Konzertpodium, Teresa Carreño, ist tot. Ich male zwei Bilder von Teresa Carreños

Spiel, das an faszinierender Wucht und hypnotischer Gewalt seinesgleichen unter den Meisterinnen des Klaviervirtuosentums niemals gehabt hat. Das erste gibt die Carreño der achtziger und neunziger Jahre, das zweite die Carreño von gestern.

Ein Carreño-Abend der achtziger Jahre in dem wunderbaren, auf Weiß, Gold, funkelnde Glaslüster und schwere Marmorsäulen gestimmten großen Empiresaal des alten Wiesbadener Kurhauses.

Das Spiel der Carreño in dieser ihrer Glanzzeit einte höchste Kraftentfaltung, männliche Plastik in der Modellierung des Tons mit höchster Leichtigkeit und Lockerheit in der Betätigung des gesamten Spielorganismus. Daher ihre unbegreifliche Ausdauer und Spielfreudigkeit, ihre enorme Kraft, die keine Übermüdung kannte. Ihre echten donnernden „Schütteloktaven", ihr aufs feinste geschliffenes Stakkato, der Glanz, die Intensität und Ebenmäßigkeit ihrer Passagen, die eherne Wucht ihres Akkord- und Massenspiels, ihr hinreißender Gefühlsschwung, ihre grandiose Rhythmik — all das war unvergleichlich und in dieser, von feurigstem Temperament und heißblütigstem Empfinden beseelten Art auch unnachahmlich!

Wer das harte, stechende und spitze Forte so vieler unserer Jüngeren und Jungen — den mißverstandenen Lisztschen „großen Konzertton" — kennt, der atmete auf, wenn er hier ein Fortissimo von eherner Wucht, aber absoluter Schönheit und Fülle des Klanges hörte. Königliche Würde, fürstlicher Stolz, das war das Gebiet, in dem diese Königin der Pianistinnen am freiesten schaltet. Die großen heroischen Konzerte (Beethoven Es, Liszt Es, Rubinstein d-moll, Tschaikowsky b-moll), die Chopinschen und Lisztschen Polonäsen, die großen heroischen Sonaten von Beethoven zu Chopin, Liszt und Mac Dowell, Schubert-Liszts Erlkönig, Schubert-Tausigs Militärmarsch, Chopins große Konzertetüden waren deshalb stets die strahlendsten Glanzpunkte eines Carreño-Abends. Der unmutige Trotz, der z. B. in den beiden selten gehörten Es- und Fis-Moll-Polonäsen Chopins wühlte, kam

durch die Carreño in packender Treue heraus; der feste Schritt des Polonäsenrhythmus wandelte Chopins Salon unter ihren Händen zur hochragenden marmornen Königshalle, und aus polnischem Adel ward ein festlicher Heereszug glänzendster Herrscher und Fürsten.

Dies und ein Programm, das neben den Standwerken der Klavierliteratur von Beethoven bis zu dem wunderbar und, namentlich in der großen C-Dur-Fantasie, mit echt romantischem Nachempfinden vorgetragenen Schumann und Liszt dem Neuen, Zeitgenössischen wenig oder in der Regel gar nicht Raum ließ, war das Eigene eines Carreño-Abends der achtziger und neunziger Jahre vorigen Jahrhunderts. In ihnen strahlt der Name Carreño über die ganze Welt.

In den Jahren der Ehe mit d'Albert kam noch etwas Neues und nie wieder Erlebtes hinzu: ein Spiel zweier Großen auf zwei Flügeln. Und wieder ruft ein unvergeßlicher Eindruck die Erinnerung zurück in jenen Wiesbadener Saal. Da spielten die beiden Sindings kraftstrotzende Es-moll-Variationen. War die menschliche Harmonie vielleicht schon nicht mehr so ganz und gar auf das weiche es-moll abgestimmt? oder was war es? Kurz, nie ist ein nordischer Heroiker und Dramatiker des Klaviers so heroisch und dramatisch, so durchströmt von prometheischem Trotz und mit gegenseitigem Überbieten- und Besiegenwollen nachgedichtet worden. Hier war alles Technisch-Pianistische vergessen und zurückgedrängt, hier beugte man das Haupt vor dem Göttlichen, das aus den vulkanischen Temperamentsausbrüchen zweier, einander voll gewachsener Meister in machtvoller Überflutung auf all das kleine Menschentum im Konzertsaal herabstürzte.

Die Carreño von gestern, die Carreño des letzten Jahrzehnts war eine andere geworden. Freilich keine Geringere. Wie anders, wieviel edler und verinnerlichter als bei Eugen d'Albert hat das Spiel der Carreño sich in die Zeit des goldenen Herbstes hinein entwickelt! Eine abgeklärte Reife im Menschlichen und Künstlerischen vergeistigt nun ihr

Spiel in wunderbar fesselnder und eigener Weise. Sie liebt die ruhige Breite, die stille, nachdenksame Versonnenheit, die liebevolle Kleinarbeit im Detail, den feinen technischen Schliff, das Maß und die Harmonie in allen Dingen. Die feine Zeichnung beherrscht die glühende Farbe und zeigt sich namentlich in Bachs, in des letzten Beethoven und in Schumanns feingewebter Vielstimmigkeit in der höchsten Verfeinerung des musikalischen Pastells. Ihre unvergleichliche und unerreichte Begabung für Architektur und Gliederung verlangt und gibt nur das Äußerste an Plastik und Schärfe. Die Kantilene hat die alte sinnliche Wärme und Beseelung, den poesievollen Duft, das Temperament hat das alte heiße Feuer vielleicht merklich verloren, dafür aber ein sotto voce, ein gedämpftes Helldunkel des Piano und Pianissimo eingetauscht, das in gleichem Maße wie jenes entzückt.

Diese schwere goldene Reife des Herbstes läßt seine Früchte verschieden in Erscheinung treten. Stücke pathetischen Stils, wie Chopins G-moll-Ballade, wie der zweite Satz von Schumanns C-Dur-Fantasie, zeigen nun auch nach seiten des Temperaments noch die Carreño von einst. Chopin bleibt der Meister, bei dessen Vortrag das naturgemäße Nachlassen an Feuer und Temperament noch am stärksten durch eine innere Intensität der Empfindung verdeckt wird. Beethoven zeigt die äußerste Abklärung im Spiel der Meisterin bis zur Grenze strengster, klassizistisch anmutender Objektivierung. Die lyrische Kantilene bleibt gedeckt, gehalten, gedämpft. Selbst eine so überwiegend brillante und freudige Sonate, wie die in Es aus op. 31 von Beethoven wird in intimes Helldunkel gerückt. Ein ganz leiser didaktischer Charakter des Spiels bleibt unverkennbar. Die blühende, warme Sinnlichkeit des Klavierklangs weicht einer fast zurückhaltenden herben Geistigkeit, der Vortrag einer ruhigen, überlegenen Gelassenheit. Zwischen den heimlichen, zarten Klangfarben und dem wuchtigen Pathos des Fortissimo liegt ein Reich der Mitte, dessen etwas trockener Boden vielleicht ein wenig unvermittelt nach beiden Extremen abfällt. Der große zusammenraffende Zug ist klar-

ster, sachlichster Analyse gewichen, dem vergeistigten Ergebnis eines Lebens voll tiefgehender innerer Erlebnisse.

Nichts spricht mehr für ihr wahrhaft großes und echtes Künstlertum, als diese echt deutsche Entwicklung von außen nach innen. Wenn irgendeine große Klaviervirtuosin, so diese herrliche Künstlerin, diese gütige, liebenswürdige und über die heute immer seltener werdende Kunst des reizendsten Plaudertons verfügende Frau. Wir vergessen die „Irrungen und Wirrungen" dieses reichbewegten Künstlerlebens, die anmutigen eigenen schöpferischen Beiträge zum Streichquartett, zur Salonliteratur des Klaviers (Teresita-Walzer), und halten uns einzig an die wundervolle nachschaffende Meisterin des Klaviers. Ihr Bild wird so wenig aus unserem dankbaren Herzen schwinden, wie das ihrer großen Kollegin: Sofie Menter.

Das Bild aller Carreño- und Menter-Klavierabende war überall und in allen Erdteilen das gleiche: glänzende Versammlung, hochgehende Wogen des Enthusiasmus, Zugabe auf Zugabe. Es war die unmittelbare Huldigung an die sieghafte, temperamentdurchglühte Kraft, an die stolze und rassige Art dieser beiden ganz großen und mit den Jahren immer herberen und vergeistigteren menschlichen und künstlerischen Persönlichkeiten!

DIE GROSSEN ROMANTISCHEN KOLORISTEN

Auch der größte moderne Romantiker und Kolorist des Klavierspiels ist tot: Alfred Reisenauer. Doch auch sein Geist, seine Persönlichkeit lebt noch heute in Gleichgearteten weiter. Wie in der romantischen Klavierkomposition bei Adolph Jensen, Goetz, Ehlert und anderen, so machen wir auch im Klaviervirtuosentum die erstaunliche Erfahrung, daß oft gerade die zartgeistigsten, weichsten, phantasievollsten und farbigsten Romantiker des Klaviers aus dem robusten, nüchternen und farbenblassen niederdeutschen Norden stammen. Reisenauer war ein Sohn Königsbergs. Der alte Musik- und Klavierlehrer-Papst der Kantstadt in jenen Jahrzehnten, Louis Köhler, konnte ihn auf die Dauer nicht halten; er ging zu Franz Liszt. Und im Weimarer Schülerkreis des Meisters ward er rasch eine der hervorragendsten und glänzendsten Hoffnungen.

Man sollte meinen, daß die Romantik, der Kolorismus im Klavierspiel recht eigentlich die Domäne der zart und gemütvoll empfindenden Frau wäre. Aber seltsam: wir haben im modernen Klaviervirtuosentum so viel männlich und heroisch gestaltende Frauen, wie weiblich und romantisch nachdichtende Männer! Einzig das gibt den guten harmonischen Gesamtklang, daß die Virtuosin kein Mannweib, der Virtuose kein weibischer Mann sei, daß das im schönsten Sinne Weibliche bei der Frau, das gesund Männliche beim Mann klar in die Erscheinung trete. Erst dann hat auch der Romantiker und Farbenkünstler des Klaviers seine volle Daseinsberechtigung.

Ein solcher männlicher romantischer Meister der Farbe von Weltruf war Alfred Reisenauer. Er war der Makart des Klaviers in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er war aber nicht nur der größte romantische Kolorist, sondern auch ein durchaus moderner Künstler. Wer je Schubertsche oder Webersche Sonaten, wer Genrestücke Schuberts, des Jean Paul der Musik, Phantasiestücke und Romanzen von Schumann von ihm hörte, wird's nicht mehr vergessen können.

Chopin stellte er uns als Kavalier und Tragiker, weniger als Träumer und Elegiker hin. Liszt vollends blieb seine eigenste Domäne, nicht minder die modernen Ausländer. Reisenauer malte al fresco, mit großem, breitem Pinsel und satten, leuchtenden Farben, er war Plastiker und Architekt in der Musik von allererstem Range. Sein Spiel zeigte echtes Pathos, Poesie und in guten Stunden ein elementares, hinreißendes Temperament, eine wahrhaft monumentale Größe. Dazu eine ganz unvergleichliche, meisterliche Pedalbehandlung, die vor allem aus dem Halb-, Viertel- und Vibrato-Pedal ganz neue und hochromantische Wirkungen zauberte, und flüssige, feine Figuraltechnik, wie sie in dieser Feinheit nur ganz wenigen zu Gebote stand . . . Ich sagte eben mit Absicht: „in guten Stunden", denn Reisenauer war auch darin ein durchaus moderner Künstler, daß er stark von der ermatteten oder gehobenen, inspirierten Stimmung des Augenblicks abhängig war, daß er oft förmlich ans Klavier gezwungen werden mußte. Auch diese Sensibilität, diese immer sich erneuernde Scheu vor der Öffentlichkeit ist ein echt romantischer Zug. Und diese Stimmung, die wieder von der Beherrschung des großen, satten und prachtvollen Klaviertons ihre Verstärkung und Belebung erfuhr, war selten zu Anfang eines seiner Klavierabende schon in vollem Zauber da. Am wenigsten, wenn er Bach, Mozart, Haydn, oder, mit gewissen Einschränkungen, auch noch selbst Beethoven spielte. Er war kein „klassischer Spieler". Hier suchte der romantische, ausgesprochen subjektive, persönliche Künstler sich der herrischen Dame Objektivität unterzuordnen, und richtig — sie hatte ihn auch sofort unter. So vermochte er bei Bach höchstens das Material seiner Schöpfungen, den Orgelklang, im Klavierton mit aller täuschenden Wucht uns vor Augen zu führen, geistig blieb's beim Spielerischen und Äußerlichen. Mozart und Haydn litten unter demselben Fluche erzwungener „Objektivität". Das Zeitkolorit fehlte, der Duft, die Zierlichkeit, die süße Sinnlichkeit und Grazie des Rokoko; alles zu derb und alles reichlich kalt. Auch Beethoven vermochte sein vom Kolorismus ausgehender Klavierstil nicht

immer auszuschöpfen. Wer einmal von Eugen d'Albert oder Lamond den Meister aller Meister geistig nachschaffen hörte, konnte von Reisenauers Beethovenspiel nicht immer erbaut sein. Hier fehlte ihm die Fähigkeit des rein geistigen Mit- und Nachschaffens, der tiefen seelischen Hingebung an den Unnahbaren, der von seinem Jünger das Opfer völliger persönlicher Entsagung, auch im Klanglichen, verlangt. Um so herrlicher lagen ihm die Romantiker. Kaum ein zweiter Künstler hat uns an linder, sicherer Hand so tief und so weltvergessen in den Zaubergarten der Romantik geführt. Eine Schubertsche Sonate von ihm zu hören, blieb ein inneres Erlebnis; die glänzende Festespracht der „Aufforderung zum Tanz", der „Polacca", die Waldesfrische der großen As-Dur-Sonate Webers hat keiner wieder so wundervoll wie er vor uns aufgerollt. Den ritterlichen Chopin, den ersten und mittleren eigensten Schumann, das großlinige Pathos, die schwärmerisch-fromme Ekstase Liszts, die überirdischen Klänge der „Bénediction de Dieu", wer wird's ihm nachmachen, wie er's uns hinstellte? Mendelssohn faßte er als „Klassizisten", und folglich blieb er seinem Kerne wieder einigermaßen fern, da er das romantische Element in seiner Kunst allzusehr über dem klassizistischen übersah. Und sein letztes Lebensjahr brachte uns noch die größte und freudigste Überraschung: Reisenauer ward ein Brahms-Bekenner, spielte des blonden Johannes herrliche Händel-Variationen, als ob er sein Leben lang in Brahms gelebt hätte! So bekannte ein großer und echter Künstler ehrlich: ich habe geirrt.

Wer ihn in inspirierter Stimmung gehört — und dies war ja die Regel — wird seine Gaben als Geschenke eines wahrhaft großen Künstlers fürs Leben mitgenommen haben. Liszt und Rubinstein, das waren die Götter seiner Kunst; vom Weimarer Meister erkämpfte er sich die Gabe einer Übertragung orchestralen Farbenzaubers aufs Klavier, die Kunst eines bewunderungswürdigen Modellierens des Klaviertones, vom russischen, ja stark mit germanischen Elementen durchsetzten Meister die Kunst des groß entworfenen und

hingelegten klavieristischen Fresko und die einer, den leisesten seelischen Regungen gehorchenden Dynamik des Klavierspiels. Die samtne Weichheit seines Anschlags, der sich jedoch zu königlicher Wucht steigern konnte, die klare und doch in überaus fein abgewogene Farben getauchte Art seines vielstimmigen Spiels, seine üppige singende Melodienführung — all dies ist mit ihm in solcher Eigenart für immer ins Grab gesunken.

Ein Lehrer im wörtlichen Sinne war Reisenauer nicht. Er lehrte nach Lisztschem Muster, d. h. er führte technisch und geistig bereits weit Vorgeschrittene durch das Wort und das anfeuernde Beispiel der eignen Wiedergabe auf die Höhen der Kunst. So kann man von einer Leipziger Reisenauer-Schule des Klavierspiels so wenig reden, wie von einer d'Albert-, Lamond-, Ansorge-, Sauer-, Godowsky-, ja selbst von einer Leschetizky-Schule, sofern man darunter mehr als die gemeinsame technisch-methodische Grundlage, als etwa die mehr oder mehr eigene „Methode" begreift. Schulenbildnerei und Schulfächersystematik führt grade bei einem weiten, kritisch-ästhetischen Überblick über die Pianisten der Gegenwart, bei denen Persönlichkeit alles, Methode und Schule nichts ist, zu keinem Resultat.

Nur ein persönlicher Leipziger Schüler Reisenauers hat sein romantisch-koloristisches Erbe des modernen Klavierspiels angetreten: der Tiroler Josef Pembaur der Jüngere. Er ist der Romantiker und Kolorist des Klaviers von heute in einem — im Gegensatz zu seinem großen Lehrer — intimeren und poetischeren Rahmen. Während wir bei dem einst um Reisenauer versammelten Schülerinnen- und Schülerkreis die überraschende Beobachtung machen, daß die Kammermusiker die Solospieler überwiegen — nur der später von uns begrüßte Bruno Hinze-Reinhold und der nach vielversprechenden Anfängen bei echt konzertpianistischen Anlagen eines im Reisenauerschen Sinne großflächigen Spiels später zum Klavierhändler herabentwickelte Königsberger Artur Reinhold machen da von Deutschen eigentlich eine

Ausnahme —, hat sich Pembaur seinen Ruhm von vornherein als Solospieler geholt.

Vor einer Reihe von Jahren gab dieser Sohn des Innsbrucker akademischen Musikdirektors ein Büchlein Über die Poesie des Klavierspiels heraus. Diese Schrift, die dem Münchener neuromantischen Wunderhorn-Kreise angehört, überliefert uns den Schlüssel zum Verständnis dieses eigenartigen romantisch-poetischen Klavierkoloristen. Sie ist ein Künstlerbuch, warmherzig, phantasievoll, in dichterisch gehobener Sprache, ein Buch, das an Wackenroder, Novalis, an die Nazarener denken läßt, da Romantik der Kunst und Dichtung mit christlichem Glauben, zarter sinnlicher Mystik und edler Menschenwürde Hand in Hand ging. Auch ihm fehlt nicht der feste Kern einer Klaviermethodik, die auf moderner Grundlage — selbst Pembaur hat einige Jahre ganz rechtschaffen „gerollt", „gewirbelt" und „geworfen"! — den Stoff kritisch beleuchtet, sichtet und durch hohe Allgemeinbildung und geschichtliches Wissen an der Klaviermusik sympathisch von den teils funkelnd-feuilletonistisch aufgeputzten, teils trocken-anatomischen Systemen der so überaus ängstlich und eifersüchtig um ihre wissenschaftliche und künstlerische „Erstgeburt" besorgten „psycho-physiologischen" Nachfolger des vielberufenen Ludwig Deppe absticht. Das belegt auch die Eindringlichkeit der aus der Natur, den bildenden Künsten geholten, dichterisch geschaufen Gleichnisse. Da spricht der Poet, der in dem Bekenntnisse von den Tonartenfarben ein seit Johanna Kinkel nie wieder eingeschlafenes Problem erneut zur Diskussion stellt. Hier, wie in den zahlreichen positiven Resultaten und praktischen Anregungen ist es überall die Poesie der Darstellung und die Poesie der Auffassung des Klavierspiels als einer Sprache des Herzens, des Gefühls — Pembaur spricht gradeswegs von einer Kontrapunktik des Gefühls bei Bach —, die dieses Bild einer poetischen Klavierspielkunst so eigen und so wertvoll macht.

Die praktische Nutzanwendung dieses Büchleins, dem noch ein ähnlich poetisch-malerisch gegründetes über zwei Beethovensche Klaviersonaten (D-moll op. 31, Appassionata

op. 57) folgte, ergibt den romantisch-poetischen Pianisten und Koloristen Pembaur. Wir verehren in ihm nicht nur einen der feinsten Klavierpoeten und faszinierendsten Pianisten unsrer Zeit, der auch in der gedrungenen Energie, der markigen Baßführung, die jetzt sein Spiel beseelt, auf der Höhe der Meisterschaft steht, sondern ebensosehr einen großen Künstler mit reinem, neidlosen und gütigen Herzen, dem seine Kunst nicht Geschäfts-, sondern Herzenssache geblieben ist. Dieser Künstler sucht wirklich das Land der Griechen, das erträumte Land harmonischer Schönheit, mit der Seele. Diese ernste Innerlichkeit, die sich mit dem Naturton paart, den der Tiroler aus seinen stolzen, freien Bergen sich in die weiche, blasse Leipziger Ebene rettete, stempelt ihn, den Klavierprofessor am Leipziger Konservatorium, zu einem Idealisten des Klavierspiels, an denen Deutschland heute arm genug ist.

Dieser Idealist des Klavierspiels ist Romantiker durch und durch und Poet dazu. Um ihn voll zu würdigen, muß man ihn Chopin, Liszt, Schumann, Schubert und seine lieben Münchener und Tiroler Neuromantiker — Pembaur hat vor Leipzig in München bei Rheinberger und Thuille studiert — spielen hören. Da zeigt sich's am deutlichsten, daß er zugleich einer der feinsten lyrischen Kleinmaler ist, den die Kunst des Klavierspiels je ihr eigen nannte. Wie kein andrer weiß er Eusebius' Schwarmgeist in Töne zu bannen, das duftige Filigran Chopinscher Fiorituren zu weben, die herrlichen Liebesgesänge Chopinscher Larghettos auf dem Klavier nachzusingen, Liszts große Franciscus-Legenden und beiden Klavierkonzerte am Klavier nachzudichten. Man mag bei der gelegentlichen, poetisierenden Überbetonung des Gefühlsmäßigen in manchen Details, in der Verbreiterung manches Tempo, in den Dehnungen mancher, im Gefühlsstrom abebbender Stellen vielleicht einmal andrer Meinung sein, eine schlichtere, natürlichere und weniger von einem ganz bestimmten Programm erfüllte, eine weniger tonmalerisch-phantastisch gerichtete Auffassung wünschen. Man wird, ist man „klassizistisch-akademisch" in der Musik er-

zogen, seinem Beethovenspiel gegenüber die Bedenken haben dürfen, daß es sich ganz subjektivistisch-modern und romantisch-tonmalerisch, also aus starken bildmäßigen Phantasievorstellungen heraus und in den stärksten dynamischen Gegensätzen und mit unbedingter Freiheit in den Tempis gibt. Immer aber steht man vor den geistvollen, poesie- und empfindungsbeseelten Leistungen einer stark ausgeprägten, romantisch-phantasiekräftigen, künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit von unbedingt moderner Prägung, wie sie in dieser wunderbaren, klanglich im zartesten pianissimo oft gradezu metaphysischen Mischung von, ich möchte sagen, „himmlischer und irdischer Liebe" im Klavierspiel in unsrer Zeit eben nur einmal da ist!

Und wer endlich den gütigen, feinen und temperamentvollen Menschen kennt, wer sich erinnert, wie selbst im heitersten Gespräch, wenn die Saiten der Musik vorübergehend angeschlagen werden, ein ernster tiefer Schatten über das freundliche, fast südtirolisch gebräunte und bebrillte Antlitz huscht und wie dann die Worte über seine über alles geliebte Kunst schwer und hastig sprudelnd ihm entströmen, der wird auch den zarten feingliedrigen Menschen mit der dunklen Virtuosenmähne und dem kühnen weißen Schmetterlingsschlips tief in sein Herz schließen müssen.

DIE GROSSEN DEUTSCHEN UND ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIKER

Das Wort „Akademie" hat in allen Kulturländern einen bösen Beigeschmack. Man denkt an Reaktion und Unmodernität des künstlerischen Bekenntnisses, an Unduldsamkeit und Engherzigkeit den Andersgläubigen und fortschrittlich Gesinnten gegenüber, an Überwiegen des Formalen vor dem Inhaltlichen, an starrsinnig festgehaltene klassizistische Kunstideale, kurz, an in jedem Sinne unzeitgemäße, weil ohne lebendige Fühlung mit der Kunst und dem Leben der Gegenwart stehende, „trockene" oder „vertrocknete" Menschen und Künstler. Diese Akademie ist von mir in diesem Abschnitt nun freilich nicht gemeint; denn ein solcher Akademiker kann niemals groß sein. Die drei hochbedeutenden Künstler, an die ich hier denke, sind Akademiker in dem andren und weiteren Sinne, daß sie das überkommene klassische Ideal der Musikalischen Akademie in Treuen und mit Meisterschaft in ihrer Kunst des Klavierspiels bewahren, ohne im geringsten gegen Andersdenkende oder gegen andere, selbst gegen moderne Kunst sich ablehnend zu verhalten und sie von ihren Programmen zu verbannen. Sie sind große Akademiker im Sinne und Stile großer Klassizisten des Klavierspiels.

An die erste Stelle rücke ich den Sohn und Schüler des hochbedeutenden Pioniers deutscher Klaviermusik in England und verdienten Herausgebers alter Klaviermusik, Ernst Pauers, den Stuttgarter Akademiedirektor und Klavierprofessor Max Pauer. Süddeutsche Akademie. Pauer ist als Mensch und Künstler eine kraftvoll und männlich empfindende, harmonische Persönlichkeit. Er tritt als Spieler hinter das Kunstwerk zurück und legt doch sein ganzes Ich, seine ganze, lyrisch und poetisch empfindende Seele hinein. Seine außerordentliche Technik, die die schwierigsten Probleme unumschränkt beherrscht und ihm bei unbedingtester Treue gegen das Original in erstaunlichster Weise und Freiheit auf das Einzelnste und Allereinzelnste einzugehen gestattet, ist von kristallener Klarheit. Seine Phrasierung ist von deli-

katester Feinheit, seine Formgebung und thematisch-motivische Ausdeutung der Werke von höchster Schärfe, Anschaulichkeit und Sicherheit. Nichts Falscheres, als ihn einen „trockenen Akademiker" zu nennen! Wer die aus Freud und Leid so wundersam gewobenen romantischen Arabesken der gegenüber dem Karneval viel zu selten gespielten Davidsbündler, wer grade diesen jungen Schumann mit seinem selbst Chopin, geschweige denn Beethoven oder Schubert gegenüber ganz und gar neuen, eigenen und kühnen Klaviersatz so großzügig, und doch dabei so ins Innerste ergreifend, so echt deutsch und Schumannisch, wer die erhabene, in bittersüßer verklärter Resignation endende Tragik, die überschwengliche und schwärmerisch zarte religiöse Lyrik der gewaltigen Lisztschen H-moll-Sonate so packend darzustellen und doch dabei ihre aus Stein gemeißelte Architektur so machtvoll hinzustellen weiß, wer selbst im Vortrag von Brahms', in den letzten Jahren übermäßig viel gespielter F-moll-Sonate noch so durchaus Neues zu sagen weiß, der ist nicht nur ein ernster, echter und ehrlicher, sondern auch ein wahrhaft großer und begnadeter Künstler. Und auch das ist nicht zum geringsten deutsch, wie Pauer seine eminente, auch den letzten Geheimnissen des Klavierspiels gewachsene Technik in ebenso unauffälliger, wie selbstverständlicher Weise hinter das von ihm dargestellte Kunstwerk zurücktreten läßt. Mag man ihn Beethoven und Schubert — hier etwa den unbeschreiblich „transzendental", weltentrückt, tief und innig gegebenen langsamen Satz der Wanderer-Fantasie —, mag man ihn Brahms oder Reger, Weismann oder Haas spielen hören: immer wird man staunend gewahr, wie auch in modernen Aufgaben sein schönster künstlerischer Charakterzug einer vollendeten Harmonie zwischen Auffassung und Ausführung, eines restlosen Aufgehens in den Empfindungs- und Gefühlsgehalt des vorgetragenen Kunstwerkes, einer hohen leidenschaftslosen Geistigkeit, gesammelten Ruhe, technischen Sorgfalt und natürlichen gesunden Auffassung überall gewahrt bleibt. Nur eins wird man bei Pauer wie bei all den ganz wenigen, wirklich großen Pianisten

und Pianistinnen immer wieder mit Bedauern feststellen müssen: daß sie gar so selten den Lebenden ihr Recht werden lassen.

Pauer, der große, tief und innerlich empfindende, geistige deutsche Künstler hat es in Deutschland naturgemäß sehr schwer gehabt, den ihm gebührenden hohen Grad der Liebe und Verehrung zu erringen. Leichter gelang es dem Deutsch-Ungarn Ernst von Dohnányi, den wir ja seiner ganzen Schulung und Entwicklung, seiner langjährigen Klavierprofessur an der Berliner Kgl. Hochschule halber durchaus zu den deutschen bedeutenden Akademikern rechnen dürfen. Es gelang ihm vor allem durch sein im schönsten Sinne ungarisches, heißes, stürmisches und zündendes Temperament, seine hinreißende Verve des Vortrags. Beides bleibt vom Pianisten Dohnányi so unzertrennlich, wie seine Frische, sein reflexionsloses kerngesundes Empfinden. Der Komponist Dohnányi, der das Schönste in der Kammer- und Klaviermusik gibt, beginnt mit Beethoven, dem jungen Schumann und Brahms. Der Pianist Dohnányi ist eigentlich immer ein junger Schumann und Brahms geblieben. Trotz seines frühreifen Akademismus — wieder im besten Sinne! —, der sich in einer wundervollen und ebenmäßigen künstlerischen Durchbildung, in einer vollendeten Glätte, Rundung, Plastik und tonlichen Schönheit seiner Technik kundgibt. Ganz Frische und Temperament, ganz graziöse Eleganz und markig-gesunde Kraft, fehlt ihm wohl Pauers, ganz nach innen gewandte, gesammelte und beherrschte Ruhe. Dafür aber besitzt er die unmittelbare Überzeugungs- und Überredungskraft, die in Temperament und Jugendfrische gleichermaßen verborgen liegt.

Wohin Akademie bei geistiger und seelischer Indifferenz und höchstgesteigerter Technik führt, dafür ist der Leipziger Wilhelm Backhaus ein lehrreiches Beispiel. Für den Virtuosen Backhaus, der gleich Dohnányi durch Eugen d'Albert die pianistischen Weihen empfing, gibt es keine technischen Schwierigkeiten. Backhaus reicht uns den allgemeingültigen Inhalt eines Kunstwerkes in formvollendeter und technisch kristallklar geschliffener Schale. Der Virtuose

und Techniker Backhaus wurde frühzeitig in England und Nordamerika populär. Sehr bezeichnend, begreiflich und charakteristisch, da das angelsächsische Kunstempfinden dieses technisch untadelig vollkommene, zeichnerisch klare und scharfe, dieses akademisch-formale Musizieren am höchsten bewertet. Jedenfalls fühlte der Angelsachse die glänzende musikalische „Championship" des großen Virtuosen und fabelhaften Technikers Backhaus sofort richtig heraus. Als solcher war Backhaus schon in seiner Jugend ein Phänomen. Die Vollendung seiner enormen Technik, die selbst sehr lebhaft bewegte Präludien, Sonaten- und Konzertsätze im rasendsten Tempo einer Etüde bei unbedingtester technischer Klarheit zu „nehmen" erlaubt, das Ebenmaß seines Anschlags, die energische Modellierung seines wundervollen, großen und kompakten Klaviertons, der für alle Grade des Dekorativen, des Heroischen ausreicht, seine Tragfähigkeit und Fülle, die Kraft, Ausdauer und Treffsicherheit seines Spiels, die unbedingte Zuverlässigkeit seines gewaltigen Gedächtnisses — all das ist vollkommene Meisterschaft, an der man ehrlich staunend und bewundernd sich immer wieder herzlich erfreut. Allein, so großzügig und natürlich das alles ist, mit so gesundem und sicherem rhythmischen Instinkt der Künstler auch gestaltet, gliedert und phrasiert, so bemerkenswert große Bögen der Melodielinie er auch spannt: die Schattierungsfähigkeit seines Klaviertons bleibt gering, infolgedessen die „neutrale" Mittelfarbe in ermüdendem Maße vorherrschend, das Piano kühl. Der Geist, der mit diesen kostbaren, von der Natur empfangenen Pfunden wucherte, die Seele, die den Ton zum Widerhall eines reich und phantasievoll bewegten Innern machte, fehlt. Backhaus ist und bleibt der große akademische Techniker. Das Stilgefühl und die Kunst der Einzelcharakteristik ist kaum entwickelt. So spielt er nicht nur rein tonlich, sondern auch seelisch Bach wie Liszt, Brahms wie Rubinstein, Schumann wie Debussy, Beethoven wie Chopin. Am tiefsten gähnt die geistig-seelische Kluft da, wo mehr als in erster Linie glänzendes äußeres Massenspiel gefordert wird. So liegt Bach

in d'Alberts überwiegend technisch-formalistischer Grundauffassung „tönend bewegter Formen" unsrem großen Akademiker am nächsten, ein Romantiker und Seelenkünder wie Chopin oder Schumann am fernsten. Beethovens große Sonaten spielt er technisch vollendet, erschöpft sie aber geistig nur zum kleinsten Teile. Schließt man aber in rein virtuosen oder etüdenhaften, oft in schwindelnd schnellen Zeitmaßen „heruntergespielten" Nummern die Augen, so hört man nicht einen modernen Rubinstein, sondern fast einen kaltherzigen modernen Klavierspielapparat sein Pensum abschnurren. Wie Backhaus' Antlitz keine Seelenregung während des Spiels widerspiegelt, so bleibt sein auch im sparsamen Pedalgebrauch durchaus akademisch beherrschtes Reich wohl für immer von den Genien der Innerlichkeit, Phantasie, Geistigkeit, Wärme, der Poesie und Romantik unbevölkert. Backhaus' Spiel ist Vollendung und Triumph der modernen Klaviermechanik. Die Linie von Clementi und Thalberg läuft unmittelbar zu ihm.

Eines aber soll und darf dem sympathischen, stillen und bescheidenen Menschen, dem großen akademischen Virtuosen und vortrefflichen formalen Musiker niemals vergessen werden, und es wird hier gebührend sehr stark betont: er hat in den Zeiten einer, hoffentlich immer schneller überwundenen und von allen gesunden Instinkten verlassenen, einer experimentell-spekulativen und einseitig anatomisch gewandten, „psycho-physiologischen" modernen Klaviermethodik die Fahne des schönen und natürlichen, des ohne alle Wirbelungen, Rollungen, Knetungen, freie Fälle und Würfe auf solidester und ausgeglichenster Technik gegründeten Klavierspiels unbeirrt und vorbildlich treu hochgehalten! Und diese harmonische Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form, zwischen — wenn auch stark formalem und geistig wie seelisch einigermaßen indifferentem und uninteressantem — Empfinden und technischer Darstellung erlaubt uns, den hochbedeutenden Virtuosen Backhaus unter die großen deutschen Akademiker aufzunehmen.

DIE GROSSEN CHOPINSPIELER

Man muß in Dichters Lande gehen, um den Dichter zu verstehen. Man muß Chopin von einem Polen hören; doch auch da muß ein Dichter dem andern die Hand reichen. Alle großen Klaviervirtuosen unsrer Zeit spielen Chopin, und es sind ausgezeichnete Chopinspieler darunter. In diesem weiteren Sinne sind auch Sauer, Rosenthal, Pembaur, Siloti, Sapellnikoff, Hoehn, sind die Carreño, Elly Ney, Alice Ripper und so viele, viele andere große Chopinspieler. In unsrem engeren Sinne der großen, möglichst aus Chopins Vaterland stammenden Chopin-Spezialisten, der fast ausschließlichen oder zumeist durch den Chopinvortrag zu Weltruhm gelangten Klaviervirtuosen unsrer Zeit muß man namentlich drei Künstlern die Palme als Chopinspielern zuerkennen.

Der erste, der an der Wiener Akademie gebildete Südrusse Wladimir von Pachmann, gehört leider schon der fast sagenhaften und legendenreichen Vergangenheit an. Er war zweifellos der Chopinspieler, der ein klein Teil seiner Berühmtheit wie Josef Weiß seinen ganz naiv gemeinten oratorisch-mimischen Sondertalenten im Konzertsaal verdankte. Pachmann dichtete und träumte Chopin nach. Mit einem samtnen Anschlag, einem poetischen Duft der Empfindung, einer lockeren und beschwingten Leichtigkeit des Rhythmus, einer Klein- und Feinkunst in der Behandlung des Details, einer echten, kindlich reinen und sonnigen Naivität in Gefühl und Ausdruck, wie sie nur mit ihm und nur einmal da waren! Kein großer Virtuos im technischen Sinn, war er groß im Kleinen, im Lyrischen, im Sinnigen und Poetischen. Und er war auch darin groß, daß er sich selbst und sein Können stets richtig einschätzte. Man weiß, wie Chopin den grellen Konzertsaal haßte, und wie er nur im großen Salon unter edlen Frauen und verstehenden Freunden im Spiel sich selbst hingab. So spielte ihn Pachmann.

So spielt ihn auch der österreichische Pole aus Leschetizkys Schule, Ignaz Friedman. Er ist ein Thronerbe Wladimir von Pachmanns. Er spielt Chopin nie gleich,

auch dynamisch nicht; er hat stets reizendste Überraschungen in Gestalt kleiner Rubati, kleinster Luftpausen in petto, er spielt sich immer erst in Chopin „hinein", aber er spielt als ein stupender Virtuos und feinnerviger Musiker, der da als Pole weiß, daß Chopin nur improvisatorisch beizukommen ist. Niemals wird es uns so klar, wie wichtig die Gabe der Improvisation für das richtige Erfassen des Chopinstiles ist. Bei Friedmans Chopinspiel scheint alles wie improvisatorisch aus dem Augenblick geboren: sein echtes, weil niemals berechnetes und gemachtes Tempo rubato, seine höchste seelische und klangliche Vergeistigung und Verfeinerung, sein jäher Stimmungsumschlag, der nach echter Romantiker Art zwischen weltvergessenem Träumen und leidenschaftlichstem, feurigstem Elan — „Aufschwung" nannte Schumann solche plötzliche Inspirationen des Temperaments — sich teilt. Den möglichen Widerspruch im einzelnen erstickt die Überzeugungskraft des aus dem Augenblick und aus einer heißen Künstlerseele Geborenen; übrig bleibt ein Chopinvortrag, der nicht nur in den wundervollen technisch-pianistischen Qualitäten, sondern auch in dem unnachahmlich ist und seinesgleichen nicht hat, wo er im besonderen polnisch gefärbt ist: im schwebenden und elastischen Rhythmus der Mazurka und Polonäse, im impulsiven Gefühlsschwung, in der kapriziösen Grazie, in der Eleganz und Beweglichkeit des Geistes. Nirgends materialistisches Massenspiel. Dafür alles aufgelöst in die reichsten Strahlenbrechungen zwischen Fortissimo und Pianissimo und eine unendlich reiche Skala der Schattierungen auch noch im Piano. Die Kunst der musikalischen Zeichnung, der Herausmeißelung dieser und jener Mittel- und Nebenstimme ist entzückend; die Entdeckung und unaufdringliche Darstellung schöner singender Baß-Fortschreitungen, versteckter interessanter Mittelstimmen schafft immer neue geistige und musikalische Genüsse. Die klangliche Delikatesse ist auch in den mächtigsten Stärkegraden oberstes Gesetz. Sentimental im deutschen Sinne ist Friedmans Chopin nicht. Aber er besitzt das duftigste Sentiment in der charakteristischerweise stets um eine Se-

kunde „vorausgehörten" Kantilene und eine gesunde Kraft in Affektstellen, die in ihrer verhältnismäßig sparsamen Anwendung doppelt mächtig wirkt. Wird darum nicht jeder „erwärmt" —, in den Bann dieses glänzenden und geistfunkelnden Chopinspiels gezogen wird jeder. Denn, mag man auch Friedmans bis zum impressionistischen Einschlag modernes Chopinspiel subjektivistisch, ja, so subjektivistisch halten, daß es unter den Händen eines anderen und kleineren nachahmenden Geistes „maniriert" gescholten werden könnte: jeden Widerspruch im einzelnen vernichtet das, was uns tausendfach höher gilt, als alle mißverstandene „Objektivität": die Überzeugungskraft einer wunderbar fein und reich organisierten Persönlichkeit von sicherstem Instinkt für die oft haarscharfe Grenzlinie, die das Geniale vom Genialischen trennt. Früher des eigentlich großen und pathetischen Zuges entbehrend, stellt Friedman heute wuchtige Aufgaben, wie die großen Chopinschen Konzerte, Sonaten, Balladen und Polonäsen, mit einer Größe der Gestaltungskraft hin, die es uns vergessen macht, daß er einst im intimen und lyrischen Chopingenre seinen ersten und größten Ruhm erwarb. Man muß Chopins Mazurkas von ihm gehört haben, um zu begreifen, daß Chopin am größten vielleicht im kleinsten, in diesen harmonisch noch heute unerhört neuen und kühnen polnischen Dorfgeschichtchen erscheint, die viel lieber tragisch als glücklich enden.

Zwischen Pachmann und Friedman stellen wir, auch an Alter wie an Zugehörigkeit zum Wiener Leschetizky-Kreise, den Polen Ignaz Paderewski, den großen Meister des Chopinvortrags, wie — der amerikanischen Reklame. Der Pianist Paderewski übt einen merkwürdig suggestiven und der Neuen — dieser freilich ganz besonders! — wie der Alten Welt jedesmal den Kopf verdrehenden Zauber mit seinem Spiel aus, das im Chopinvortrag seinen höchsten Ruhm besitzt. Es ist nicht leicht, die letzten Ursachen dieses Zaubers zu ergründen. Im Sentiment, in der Süße eines weichen, blühenden und sinnlich-warmen Klaviertons, dem ja der von Paderewski benutzte Steinway bei all seinen herrlichen Eigenschaften

entgegensteht, liegen sie nicht. Paderewskis Klavierton ist ungemein zart und duftig, von unvergleichlichem Reiz und reizender Schönheit; aber er ist klein. Eher liegen diese Ursachen für den großen Zauber und Nimbus seines Namens in seiner ganzen ausgesprochenen, menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit. Sie zeigt eine ganz eigne nervöse Geistigkeit, eine leichte und flüssige französische Eleganz im Spiel, sie verfügt über starke und unmittelbar vom Augenblick eingegebene Impulse, die wie bei allen großen Chopinspielern auf Improvisation und Intensität drängen. Die Technik ist glänzend und dabei von graziösester Lockerheit. Die Auffassung Chopins liebenswürdig und aristokratisch vornehm und überall von entzückender Anmut, feinstem Geschmack und reichem Geist getragen. Er besitzt den echten Klavierinstinkt des genialen Nachschaffenden. Der frühere große Zug hat sich mit den Jahren zu einer vergeistigten pianistischen Klein- und Feinkunst abgeklärt. Paderewski gibt keinen deutschen, sondern den echten, also den polnischen Chopin: ohne Sentimentalität und Weichlichkeit, dafür mit einer kühlen Überlegenheit und unromantischen Klarheit, wie sie dem nichtdeutschen Ideal vom Wesen des sarkastischen feinen Spötters und ironischen Briefschreibers Chopin entschieden ausgezeichnet entspricht. Für empfindsame deutsche Seelen ist das nichts; es fragt sich aber, ob wir — auch durch Pachmann und Friedman des gleichen belehrt — nicht allen Ernstes daran gehen müssen, mit der Zeit uns zu dieser Chopin-Auffassung nach unsren Kräften zu bekehren.

DIE GROSSEN FRANZÖSISCHEN UND ITALIENISCHEN AKADEMIKER

Was über die deutsche Akademie gesagt wurde, gilt auch für die französische. Nur ist das französische akademische Ideal des Klavierspiels ein andres, wie das deutsche. Der Unterschied liegt in den künstlerisch-pianistischen Kunstidealen zweier gegensätzlicher Rassen, die wiederum auf ein gegensätzliches Empfindungsleben gegründet sind. Man könnte in Bausch und Bogen sagen: die deutsche Akademie des Klavierspiels erblickt die Klassizität ihres Musizierens in der vollendeten Harmonie zwischen dem seelischen Inhalt des Kunstwerkes und der technischen Form seiner Darstellung, indem sie dabei das Schwergewicht durchaus auf den Inhalt, die französische Akademie die gleiche Harmonie, indem sie dabei das Schwergewicht auf die Form und die französischen musikalischen Nationaltugenden der Klarheit, Eleganz, Flüssigkeit und Plastik des Technischen legt. Was dabei akademisch, was französisch und was uns wiederum als nichtakademisch im deutschen Sinne erscheint, das als Besonderes vom Allgemeinen abzuleiten, werden die großen französischen Akademiker der Gegenwart uns am besten helfen, die insgesamt das Beste und Bleibende der französischen nationalen Musikakademie, des Pariser Conservatoire, verkörpern.

Die Ahnenreihe dieser großen Akademiker führt von Chopin und Kalkbrenner über Adam, Zimmermann, Halévy, Stamaty, Barbereau, Marmontel und Mathias zu Francis Planté. Planté ist der erste große moderne französische Pianist und Chopinspieler. Deutschland hat diesen Südfranzosen, der Anfang der siebziger Jahre ganz überraschend als neuer Stern in Paris aufging, als Pianisten leider nicht kennengelernt. Es hätte einen vollkommenen und delikaten Virtuosen in ihm verehrt, der noch als hoher Siebziger ein Musterbeispiel seltener pianistischer Vollendung genannt werden mußte, die er sich in eiserner Selbstzucht und unerbittlicher Selbstkritik erwarb: er zog sich zehn Jahre lang

aus aller Öffentlichkeit zurück und lebte einzig in ländlicher Zurückgezogenheit seinen Studien. Neben Planté stelle ich den gleichaltrigen Eriam Moriam Delaborde und den älteren Georges Mathias in ihrer vornehmlichen Eigenschaft als die großen pianistischen Erzieher der jüngeren pianistischen Generationen Frankreichs an der Pariser Akademie. Delaborde, noch ein Schüler Alkans, Liszts und Moscheles', lehrt in Nachfolge von Mme. Farrenc seit über vierzig Jahren an dieser Anstalt und war einst auch ein von Busoni und Rosenthal hoch verehrter glänzender Pianist; Mathias, väterlicherseits deutschen Blutes und noch ein Schüler Chopins und Kalkbrenners, dürfte der bedeutendste Klavierpädagoge der älteren französischen Schule genannt werden.

Das neuere und moderne Frankreich rühmt sich im besonderen zweier hochbedeutender Klavierpädagogen und Pianisten: im Sinne der Akademie Louis Diémer, im Sinne der Moderne Isidor Philipp. Diémer, vier Jahre jünger wie Planté und Delaborde, ist der hervorragende akademische Lehrer von Edouard Risler und vieler andrer ausgezeichneter französischer Klaviervirtuosen. Man dankt ihm, einem der begeistertsten Propheten für eine Renaissance der altfranzösischen Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich, theoretisch die schöne zweibändige Auswahl Les clavecinistes français, und praktisch seine Pariser Konzerte mit älterer Klaviermusik und die Begründung der Pariser Gesellschaft für alte Musik, der Société des instruments anciens, die der praktischen Wiederbelebung jener Schätze dient.

Schon darin zeigt sich der im edelsten Sinne akademische Charakter seines Klaviervirtuosentums, wie denn überhaupt in Frankreich die Stellung der führenden Komponisten und Virtuosen zur älteren Musik eine fast grundsätzlich andere ist, wie in Deutschland. Gilt hier die Kenntnis und Pflege der älteren Musik als eine des freien und fortschrittlichen modernen Künstlers unwürdige Angelegenheit der Musikgelehrten, so stehen in Frankreich und den übrigen romanischen Ländern gerade die Künstler an der Spitze der Be-

wegung, die ältere Musik wieder ins moderne Musikleben einzuführen. Sie arbeiten einträchtiglich mit den Forschern, sie arbeiten ihnen sogar in die Hände.

Das ist der erste und grundlegende Unterschied zwischen der französischen und der deutschen Akademie, und von diesem Standpunkt aus muß man auch das Klaviervirtuosentum der großen französischen Akademiker, vor allem Diémers, beurteilen: es ist zierlich, klar, flüssig, elegant und unvergleichlich fein und hochkultiviert in Geschmack und Stilgefühl; es zeigt jedoch seine ganze Eigenheit und Stärke erst im Vortrag der alten französischen Galanten des Clavecin. Ihre zierlichen und geistreichen Programmstückchen muß man in der Tat von einem Franzosen, muß man von Diémer gehört haben.

Philipp, ein Schüler von George Mathias, Stephen Heller und Theodor Ritter, Ungar von Geburt, Franzose von Erziehung und Kosmopolit von Bildung, ist als Pianist von glänzendem technischen Schliff vielfach in Frankreich, Belgien und England aufgetreten; er war der erste französische Pianist, der die modernen russischen, italienischen und deutschen Komponisten schon spielte, als sie in Paris noch keiner kannte; er gab zwölf Jahre lang regelmäßige Kammermusikabende mit Streich- und Blasinstrumenten; er ist für die moderne französische Klaviermusik, insbesondere für Emile Bernard, Widor, Lacombe, Gabriel Dupont, Moret, nach allen Kräften und frühzeitig eingetreten. Es gibt für ihn keine Richtungen, keine feindlichen Nationen oder Menschen. Diese selbstlose Freiheit des Geistes kennzeichnet den hervorragenden Pädagogen und eminenten Systematiker aller klaviertechnischen Probleme. In noch ausschließlicherem Grade wie Diémer ist Philipp Klavierpädagoge, dessen technische Spezialstudienwerke in Deutschland heute nur etwa bei Ruthardt oder Wiehmayer etwas Ähnliches und ähnlich Erschöpfendes finden lassen. Gleich Diémer hat Philipp eine förmliche Pariser Schule ausgezeichneter moderner französischer Pianisten herangebildet. Die Meisterspielerinnen aus ihr wollen wir im nächsten Kapitel begrüßen. Als Meister-

spieler seiner Schule aber werden wir zum mindesten Maurice Dumesnil, Dorival, Trillat, Polleri und Poillot nicht vergessen.

Philipps schöne Transkriptionen Bachscher und Mendelssohnscher Orgelwerke für zwei Klaviere wenigstens sind im deutschen Vaterlande dieser Meister nach Verdienst aufgenommen. Im allgemeinen aber kennt man Diémer wie Philipp bei uns nicht als Pianisten, sondern nur als außerordentliche Pädagogen und Herausgeber. Desto gefeierter als Pianist wurde auch in Deutschland Diémers hervorragendster Schüler, Edouard Risler. In Baden-Baden von deutscher Mutter und elsässisch-französischem Vater geboren, ist er in seiner zweiten und eigentlichen künstlerischen Pariser Heimat — er begrüßte sie bereits im ersten Lebensjahre — aufgewachsen, erzogen und pianistisch von den französischen Akademikern Dubois und Diémer herangebildet, den großen französischen Akademikern zuzurechnen. Deutsche pianistische und theoretische Studien bei d'Albert, Stavenhagen, Klindworth und Leßmann haben ihn nach Absolvierung des Pariser Konservatoriums noch ganz besonders in den Klassiker aller Klassiker, Beethoven, eingeführt. Wir könnten Risler unter die großen Beethovenspieler versetzen, wenn er nicht in seinen staunenswert reichhaltigen Programmen so gut der klassischen, wie der modernen Kunst weiten Raum gewährt hätte. Risler ist ein großer französischer Pianist. Drum ist er der Meister des unvergleichlich feinen Anschlags und der feinsten und delikatesten Anschlagsnuancen im Piano und Pianissimo. Drum ist er der Meister einer auch äußerlich klassischen, unbeweglich ruhigen, gesammelten und gebändigten Haltung voll Beethovenschen Ernstes am Flügel. Drum überwiegt der musikalische Architektoniker, Plastiker und Zeichner den musikalischen Stimmungspoeten, Romantiker und Koloristen. Zum Plastiker, der über einen großen, klaren und sinnlich schönen Ton verfügt, tritt der Pathetiker. Risler ist der einzige heroische Pianist der Franzosen, der auch im Vortrag der altfranzösischen Clavecinisten, Haydns oder Mozarts noch den großen Zug des machtvoll Gestaltenden wahrt. Liszt spielt er groß, mit echtem deklamatori-

schen Lisztschen Pathos. Chopin und Schumann französisch, ohne Sentimentalität, aber leider ohne die dort polnische, hier deutsche, tiefe und romantische Seele. Aus allem ergibt sich die Wirkung seines technisch wundervoll gereiften und virtuosen Spiels auf den Deutschen: sie bleibt pianistische Schwarz-Weiß-Kunst, geistig außerordentlich anregend, aber seelisch und gemütlich kühl und wenig erwärmend. Und das, obwohl die Anschlagskunst Rislers mit dem Geist, der spielerischen Anmut, der diskret verhaltenen Poesie seiner Auffassung überall gleichen Schritt hält.

Was Risler an Temperament und Gefühlsschwung zu wenig, hatte der einstige Mathias-Schüler Raoul Pugno fast zu viel. Hat Risler Deutschland als Beethovenspieler, so hat es Pugno zunächst als würdiger Partner des großen Geigers Eugène Ysaye, als Kammermusiker erobert. Erst dann als Solospieler, der mit Recht besonders eifrig und glänzend für die Klavierkonzerte von Saint-Saëns und die symphonischen Dichtungen und Variationen für Klavier mit Orchester von César Franck bei uns eintrat. Pugno — weilt er nicht mehr lebend unter uns, so bleibt auch er als Mensch und Künstler uns gegenwärtig! — zeigt die glänzenden, wie die bedenklichen Seiten französischen Virtuosentums. Die glänzenden in einer flüssigen und eleganten Technik, in einer liebenswürdigen, rhythmisch ungemein geschmeidigen Gabe der Improvisation, des Klangsinns im wundervollen Anschlag, des leidenschaftlichen Temperaments, die man der behaglichen Bonhommie seiner Person nicht ohne weiteres zutraut, wenn man das italienische Blut seiner Ahnen nicht in Rechnung zieht. Sein musikalischer Instinkt ist in französischen Aufgaben groß und sicher, seine Auffassung gesund und männlich, sein Geschmack vornehm, sein Ton rund, voll und plastisch, seine Technik außerordentlich. Die bedenklichen Seiten dieses französischen Klaviervirtuosentums aber — und auch das muß einmal gesagt werden — treten sofort in deutschen Aufgaben zutage. Mit französisch-impressionistischer Skizzenhaftigkeit bewältigt man Beethoven nicht. Mit Nichtbeobachtung fast aller Beethovenschen Vortrags- und

dynamischen Zeichen, aller Beethovenschen Eigenheiten noch weniger. Das ist keine künstlerische Freiheit, sondern respektlose Willkür! Man hört nicht Beethoven, sondern Pugno. Man hört aber auch nicht Schumann, sondern Pugno. Hier im besonderen artet das Temperament in nervöses Hetzen und in Verzicht auf jede feinere Detailbehandlung und rhythmische Präzision aus. Seine ungewöhnlich leichte und flüssige Technik verleitet ihn hier, recht artig zu „schludern" und zu „schmieren", wie der grobe Deutsche sagt, und eine noch artigere Pedalsauce über das Ganze zu gießen. Das macht zwar Effekt, aber leider doch nur Effekt . . .

Diémer ist der Lehrer fast der ganzen französischen pianistischen Akademie der Gegenwart. Meisternamen wie Adolphe Borchard, Jacob Lortat, Lazare Lévy, G. de Launay und viele andere belegen das. Keiner aber hat das auch in Deutschland vor dem Kriege schöner getan, als sein Meisterschüler Alfred Cortot. Er ist durch die Pariser Colonne- und Lamoureux-Konzerte rasch zu einem der ersten Pianisten Frankreichs emporgestiegen. Auch er ist als Franzose naturgemäß ein mehr glänzender, als erwärmender Künstler von feurigem Temperament, männlich-energischer Tongebung und Gestaltung. Seine außerordentliche Technik besitzt in dem leicht federnden Arm- und Handgelenk, der Klarheit und Rundung alle Vorzüge französischer Schule, die — ebenso natürlich, weil in Rasse und Volkscharakter begründet — ein seelenvolles Spiel lieber durch Glanz und Schliff ersetzt und dabei eine ganz entzückende klangliche Delikatesse und einen vollendeten Geschmack ins Gefecht führt. Wie der Franzose auch die Romantik Chopins in Klarheit löst, wie er den lieben deutschen romantischen Mond klar, aber kalt seine Strahlen herabsenden läßt, das zeigt, daß schließlich jedes musikalische Volksempfinden, das germanische wie das romanische, sein Recht und seine ganz besonderen Reize hat.

Was Philipp für Bernard, hat Ricardo Viñès für die modernen französischen und spanischen Impressionisten der Klaviermusik, die Debussy, Ravel, Florent Schmitt und de

Séverac, die Albéniz, de Falla und Turina getan: er war ihr pianistisch glänzender und mutiger Pionier und Prophet in Frankreich.

Damit ist das französische Konzertpianistentum noch keineswegs erschöpft. Aber die „Großen Pariser" — um sie unsren „Großen Berlinern" entgegenzusetzen — sind wohl genannt. Ich könnte ihnen eine lange Reihe ausgezeichneter „Lokalgrößen" in dem Sinne nachschicken, daß ihr Wirken fast ausnahmslos auf Paris, auf Frankreich beschränkt bleibt. Einzig Léon Delafosse, ein vorzüglicher Chopinspieler, und Lucien Wurmser, ein glänzender Lisztspieler, sind in früheren Jahrzehnten unter ihnen auch in Deutschland sympathisch bemerkt worden. Nenne ich sie, darf ich aber auch die vortrefflichen Pariser Virtuosen Edouard Bernard, Emile Bourgeois, L. Delahaye, Henri Eymieu, Gabriel Jaudoin, Alfred Le Beau, Malan-Gérault, Ernest Redon, de la Nux und Ninnes zum mindesten nicht vergessen.

Wie an großen Violinspielern, war und ist Italien im 19. und 20. Jahrhundert arm an großen Klavierspielern. Die ältere Generation mag Alfonso Rendano vertreten. Noch ein Schüler Thalbergs in Neapel und der dortigen wie der Leipziger Akademie, hat er schon als Jüngling die Weihe des Leipziger Gewandhauses empfangen und sich in deutscher Schule namentlich zu einem ausgezeichneten Bachspieler herangebildet. War sein Spiel etwa die seltene Vereinigung von romanisch-italienischer Grazie, technischer und klanglicher Feinheit mit germanisch-deutschem Ernst, so zeigt der jüngere Ernesto Consolo, obzwar auch er die Leipziger Akademie unter Reinecke absolvierte, doch in höchstem Grade die Eigenart der italienischen Schule. Er ist der weitaus hervorragendste und führende moderne italienische Pianist aus Giovanni Sgambatis, des römischen Freundes, Schülers und Schützlings von Richard Wagner und Franz Liszt, Meisterschule. So spielt er technisch vollendet durchgebildet, und auch Franz Liszts großem virtuosen Stil glänzend gewachsen, markant im Rhythmus, gesund und echt musikalisch in der Auffassung, von absoluter Klarheit und Schönheit im Klavier-

ton und hat besondere Verdienste um die Verbreitung moderner italienischer Klavierliteratur (Bossi u. a.), namentlich der vornehmen und pianistisch reizvollen Klaviermusik seines Meisters Sgambati, der sich bis zur Übernahme seiner Klavierprofessur an der römischen Cäcilienakademie ja auch in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als hervorragender Pianist und Lisztspieler in Deutschland, Frankreich und England bekannt machte.

FRANZÖSISCHE UND ITALIENISCHE MEISTERSPIELERINNEN

Und um's gleich zu sagen: Französische und italienische Meisterspielerinnen in Deutschland. Denn ich könnte ein artiges Leporello-Register älterer, jüngerer und zeitgenössischer französischer und italienischer Meisterspielerinnen vorlegen und ich müßte doch fürchten, daß es eben nur ein Register, nur eine billige Namen- und Geschichtsklitterung nach deutscher Schubfach-Methode bliebe. Denn ihr lebendiges Spiel und ihr nachbleibender Ruhm ist über Frankreich und Italien meist nicht hinausgedrungen, und bloße Namen würden uns bleiben, die uns lebendige Trägerinnen französischer und italienischer Klavierspielkunst vorstellen sollten.

Ich ziehe einen andren, rascher zur und in die Gegenwart, der diese Blätter auch in diesem Falle einzig gewidmet sind, führenden Weg vor. Ich blättere diese Leporelloliste ein gut Stück auf, zeige aber sogar allen Elviren nur die wichtigsten Porträts und im besonderen das Allgemeine. Da ergibt sich denn sofort zweierlei: Einmal die uns ja bereits von den französischen Akademikern her bekannte Tatsache, daß auch bei den französischen Meisterspielerinnen, und namentlich bei den älteren, die echt französische, oft ideale Vereinigung zwischen der modernen pianistischen Praxis und der klaviermethodischen oder klaviergeschichtlichen Theorie, zwischen der Forschung und der dementsprechenden stilvollen praktischen Pflege alter Klaviermusik zu bemerken ist. Die ehemalige Schülerin von Madame Farrenc, der gelehrten Herausgeberin des „Trésor des Pianistes", eines der grundlegenden älteren Sammelwerke alter Klaviermusik, Hortense Parent, hat ein (unvollendetes) enzyklopädisches Repertoire der Pianisten herausgegeben, das als ernstes französisches Seitenstück zu des Wiener Adolph Prosniz' ausgezeichnetem zweibändigem Handbuch der Klavierliteratur zu bewerten ist. Die ehemalige Schülerin von Henri Herz, Marie Jaëll, ist eine eigenartige und geistvolle methodische Klavierschrift-

stellerin. Von der durch Berlioz in Paris eingeführten und frühzeitig dort ansässigen Pragerin Wilhelmine Claus-Szarvády, zugleich einer einst hochgeschätzten Interpretin Schumanns und Liszts, zieht sich eine einzige große Linie als Meisterin im Vortrag alter Klaviermusik auf dem Pianoforte bis zu Wanda Landowska, der später ausführlicher gewürdigten, unvergleichlichen Meisterin auf dem rekonstruierten Cembalo. Solche praktische musikalische Renaissance der Klaviermusik ist nur im Rahmen der französischen Kultur möglich, die eine Kluft zwischen Musikgelehrten und Musiker, zwischen alter und moderner Klaviermusik und ihren Interpreten, wie sie bei uns gähnt, nicht kennt. Komponisten, Pianisten und Musikgelehrte arbeiten dort einträchtig zusammen, statt aus- und gegeneinander, um die Schätze alter Musik gemeinsam in schönen, wissenschaftlich stichhaltigen praktischen Ausgaben wieder ins Leben zurückzuführen.

Ich könnte diesen älteren französischen Meisterinnen des Klaviers und Kennerinnen seiner Literatur so bedeutende Namen wie die Wartel und Massart, vorzügliche, klassisch geschulte Akademikerinnen wie Augusta Holmès, eine Schülerin von Lambert, Klose und César Franck, oder die Montigny-Remaury, eine Schülerin Le Couppeys, anfügen. Ich müßte aus der außerordentlich großen Reihe hervorragender französischer Pianistinnen der Gegenwart zum mindesten mit Nachdruck Virtuosinnen wie Madame Marie Panthès, die aus Odessa in Südrußland gebürtige und als glänzende Partnerin Alexander Petschnikoffs Ende der neunziger Jahre auch in Deutschland als eminente Pianistin und Preisträgerin des Pariser Conservatoire rühmlichst bekannt gewordene Meisterin des Klaviers, wie Susanne Godenne, Blanche Selva, Thérèse Chaigneau, Marguerite Bonheur, Henriette Eggermont, Madame Rey-Gaufrès, Françoise Morin und manche andere hervorheben. Ich dürfte keinesfalls die große Klasse französischer Meisterspielerinnen aus der Schule Isidor Philipps übergehen. Und hier müßte ich die Rumänin Cella Delavrancea, die Brasilianerin Guiomar

Novaes, dann die Georgette Guller, alle drei ersten Ranges, dann die Clapisson, Pennequin, Lewinsohn, Cécile Deroche, Madeleine Fourgeaud und Emma Boynet zum mindesten als wahrhaft glänzende jüngere Talente unter den modernen französischen Meisterspielerinnen in den Vordergrund stellen oder auf die Damen Dehelly und Bailet als eminente Delaborde-Schülerinnen weisen. Allein, ich fürchte, mit Ausnahme der Panthès vielleicht bleiben auch das dem Deutschen nur „Namen". Und das erweist die zweite Tatsache: Deutschland hat die allerbedeutendsten französischen Akademiker des Klavierspiels immerhin noch vor dem Weltkrieg kennengelernt, dagegen leider nur ganz wenige bedeutende französische Klaviervirtuosinnen. Diese müssen uns nun helfen, das Charakteristische, Eigene und Schöne des französischen Pianistentums im allgemeinen auch am weiblichen Geschlecht und der einzelnen Persönlichkeit aufzuweisen.

Es sind nur ganz wenige Namen, die uns nicht nur Namen, sondern auch Leben bedeuten. Noch immer lebt die Erinnerung an Clotilde Kleeberg in uns. Wie so viele der französischen Pianistinnen keine reine Französin — ihr Vater war ein Deutscher aus Mainz — verkörperte sie für uns Deutsche doch die reinste französische Schule des Klavierspiels. Eine Künstlerin von zarter Sinnigkeit, delikatem Geschmack, entzückend feiner, leichter und flüssiger Perlentechnik, von besonderem Reiz in allem, was spielerisch, fein, graziös, duftig, elegant und virtuos war, liebten wir sie zugleich als französische Clara Schumann, als eine der hervorragendsten Schumannspielerinnen, die das 19. Jahrhundert hervorbrachte. Darnach standen die deutschen Meister Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, stand Chopin ihrem Herzen am nächsten. Zur Sinnigkeit traten echte Weiblichkeit, Anmut, Grazie und Lieblichkeit. So war ihr Spiel, das nach England auch Deutschland, ihre geistige Heimat, im Sturme gewann, nicht groß, nicht monumental, sondern ganz im Gegenteil klein, zierlich, durchsichtig fein, liebenswürdig und von zarter und echter Poesie getragen. Es war deutsch im Geistigen, Poetischen und Gemütvollen der Auffassung, fran-

zösisch aber im Technischen des in größeren Aufgaben eleganten und bravourösen Vortrags.

Die Kleeberg war eine ehemalige Schülerin der Pariser Akademie (Madames Rety und Massart). Die langjährige treue Partnerin des spanischen Geigerkönigs Pablo de Sarasate, Berthe Marx-Goldschmidt desgleichen. Ehemalige Schülerin von Henri Herz, ist auch sie die Tochter eines Deutschen, als Cellisten im Orchester des Konservatoriums und der Großen Oper in Paris tätig gewesenen Vaters. Es war bezeichnend, daß eigentlich nicht mehr dem alternden Sarasate, sondern dieser Pianistin der Löwenanteil des Beifalls in Deutschland zufiel. Und mit Recht! Denn sie ist keine bloße „Begleiterin", sondern eine Pianistin allerersten Ranges! Wer den gedrungenen Bau ihrer, größere Spannungen, ja selbst gebundene Oktaven nur schwer bewältigenden Hände beobachtete, mußte staunen, wie hier ein großes Talent, ausgezeichnete pianistische Beanlagung, Geist und Fleiß alle natürlichen Hindernisse überwand. Dem vollendet beherrschten Spielorganismus entspricht eine wahrhaft glänzende Technik, die den feinsten Tonschattierungen gehorcht. Der Anschlag ist edel, rund und von männlicher Energie beseelt. Das Empfinden durchaus persönlich und immer geschmackvoll. Wo es das eigenste Gebiet dieser eminenten Künstlerin umschreiben kann: romanischen Esprit, Grazie, geistreich belebte Beweglichkeit, da weiß uns die Gattin des Pariser Pianisten Otto Goldschmidt, die ein gut Teil Pariser Klavierspielkunst verkörpert, vor Leistungen zu stellen, die über jeder Kritik stehen.

Zur Kleeberg, Marx-Goldschmidt und Panthès sind in unsrer Zeit namentlich zwei vortreffliche Vertreterinnen des französischen Pianistentums getreten. Im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts: Marie Dubois. Ihr auch darin echt französisches und zum ersten Male durchaus nationales Programm heißt: alte und neue französische Klaviermusik. In Form eines knappen, aber gut gewählten allgemeinen Überblicks: zuerst die, durch die schweren Verbrämungen mit allerhand „Manieren" für unsre Ohren auf dem Pianoforte

— nicht auf dem Cembalo! — allzu gleichförmig wirkenden alten Clavecinisten des Rokoko um Couperin und Rameau mit ihren entzückenden Programm- und Charakterstückchen. Dann die Neueren um Saint-Saëns. Endlich die für die Entwicklung unsrer heutigen Klaviermusik so eminent wichtigen modernen Impressionisten um Debussy, Ravel, de Séverac und Florent Schmitt. Die liebenswürdige Künstlerin, die so begeistert in Deutschland für die französische Klaviermusik eintrat, vertritt viele guten Seiten französischen Pianistentums und muß zu den bedeutenderen Vertreterinnen ihres Faches gerechnet werden. Nur eins besitzt sie nicht, und hier fliegt doch manche wehmütige Erinnerung zu Clotilde Kleeberg und ihrer unvergleichlich poesievollen Genrekunst zurück: Klangsinn.

Am Ende des ersten Jahrzehnts: Germaine Schnitzer, eine Meisterschülerin Pugnos in Paris und Sauers in Wien. Madame Récamier am Klavier. Das Bild ist von poetischem Reiz. Doch Ingres wie der Künstlerin fehlt alles Romantische. Es weht wie ein Hauch des Davidschen Klassizismus aus ihrem Spiel. Sie ist eine blendende Virtuosin, die echt französische Sauberkeit in der Technik und echt französisches Gefühl für klare und feine Gliederung mit feinem französischen Formgefühl und fast männlicher Kraft eines stählernen Forte verbindet. Kühl aber wie ihr plastisch modellierter, aristokratisch schöner und tragfähiger Klavierton ist ihr Empfinden. Es versteht sich, daß man das französische unsentimentale Empfinden mit dem deutschen sentimentalischen nicht verwechseln und von einer französischen Künstlerin nicht verlangen darf, daß sie Sinn und Verständnis für die Erzromantiker Schubert, Schumann und Chopin besitzt. Wo es bei ihnen gilt, einer ruhigen, gleichbleibenden Empfindung Ausdruck zu geben, übt ihr träumerisches keusches und unsinnliches Piano einen bezaubernden Reiz aus; wo es brillante Etüden und Virtuosenstücke zu interpretieren gilt, wie bei Saint-Saëns, da ist sie ganz am Platze. Wo dagegen die Seele, das Herz sprechen, wo das Temperament lodern, wo die Romantik das Tor zu ihrem Zaubergarten

aufschließen soll, da friert man in der Kälte dieser seelischen Indifferenz, die keinen halben Takt das gewählte Grundtempo verändert, keine feineren inneren Modulationen und Übergänge der Stimmungen und Empfindungen gewahren läßt; da deckt auch nicht einmal die Romantik und die Seele des Klavierklanges, das ein weniger sparsamer Pedalgebrauch wenigstens äußerlich hervorzaubern kann, mit satteren Farben den etwas blassen Grundton ihres Spiels. Doch auch ein marmornes Kunstwerk kann entzücken, und der vielen glänzenden Eigenschaften dieser eminenten französischen Virtuosin, zu denen auch eine perlende Klarheit im Passagen- und Skalenwesen gehört, wird man mit Dank und Bewunderung gedenken müssen. Denn man kann billigerweise nicht verlangen und erwarten, daß aus einem David oder Ingres mit ihrem kühlen, mehr durch vollendeten Geschmack wie durch Empfindung und Ausdruck tiefer berührenden Klassizismus ein farben- und temperamentglühender Romantiker Delacroix werde!

Italien stellt eine italienische Germaine Schnitzer in Maria Avani-Carreras. Die einzige italienische Klaviervirtuosin von europäischem Ruf vor Ausbruch des Weltkrieges, ist die Carreras zunächst eine ausgezeichnete Pianistin im technischen Sinn. Sie zeigt weiterhin den romanisch-italienischen Schönheitssinn auch darin, daß sie tonlich niemals die Grenzen des Schönen und Klaviermäßigen überschreitet. Endlich spielt sie durchaus sachlich, natürlich und geschmackvoll. Trotzdem bleiben wir wie bei der Schnitzer kühl bis ans Herz. In ihrem Spiel ist alles auf lauwarme Temperatur eingestellt. Lauwarm die Empfindung, unbeseelt und ohne Expansion und Tragkraft der Ton, die Klangfarbenpalette arm an feineren Mischfarben und arm vor allem an leuchtenden Grundfarben. Nichts Langweiligeres und Uninteressanteres aber als solch ein ewiges Mezzofortespiel, unter dessen gleichförmiger Decke keine kräftigen und leidenschaftlichen Empfindungen aus der Tiefe zum Licht steigen. Diese innere Mattigkeit lähmt Rhythmus, Geist und Witz, verwischt die scharfe Zeichnung und hemmt die ohnehin sehr schwache

Gestaltung. Sie kriecht schließlich auf den Zuhörer hinüber und läßt ihn, so sehr er wie bei Ernesto Consolo das hohe Verdienst der Carreras um ihres Meisters und Lehrers Sgambatis Klaviermusik dankbar anzuerkennen weiß, trotz so manches Gelungenen innerlich uninteressiert und enttäuscht in den deutschen Nebel hinausspazieren.

VON RUBINSTEIN ZU LESCHETIZKY

Die russischen und deutsch-russischen Virtuosen

Rußland ist musikalisch im 18. Jahrhundert im wesentlichen eine italienische, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im allgemeinen eine deutsche Kolonie. Dort Oper, hier Klavier. Die Wiener Klassik und Nachklassik kam früh durch unmittelbare oder mittelbare Schüler in die beiden führenden russischen Musikstädte Petersburg und Moskau. Die „westliche" Frühromantik und Romantik folgte nach. Das gilt ganz besonders für Klavierkomposition und Pianistentum. Die Haberbier, Henselt, Door, Pabst waren wahrhafte Pioniere deutscher Klavierspielkunst in Rußland, und ihr Einfluß wirkt bis heute mächtig nach.

Doch erst mit dem Auftreten der beiden Rubinstein, Anton und Nikolas, wird Rußland nicht nur zu dem imponierenden geregelten musikalischen Erziehungswesen seiner über alle großen Städte des ungeheuren Reiches verteilten Kaiserlichen Musikschulen, sondern auch zu einem geregelten Konzertleben reif. Damit entsteht ein eigenes, bald außerordentlich reiches und im ganzen außergewöhnlich begabtes und wertvolles Konzertpianistentum.

Der Geist Anton und Nikolas Rubinsteins ist gleich dem Henselts bis heute am mächtigsten unter den bedeutenden russischen Klaviervirtuosen geblieben. Früh paarte sich ihm der Franz Liszts, sei es direkt durch unmittelbaren eignen Unterricht, sei es indirekt durch den seiner besten pianistischen Schüler wie der Menter, Brassins und anderer. An dritter Stelle endlich gewann Theodor Leschetizkys Geist und Methode in der Gegenwart auf das russische Klaviervirtuosentum Einfluß. Einen so gewaltigen, wie in keiner andren europäischen Nation; und hier war es dessen erste Gattin und ehemalige Schülerin Annette Essipoff, die den Namen Leschetizky gewissermaßen zum pianistischen Stammhalter des modernen russischen — und mit ihm auch des polnischen — Klaviervirtuosentums machte.

Über Anton Rubinstein und Franz Liszts Spiel braucht's der Worte nicht mehr. Keiner aller Klaviervirtuosen der Welt hat sie jemals erreicht. Sie sind die beiden Klaviergenies des neueren Virtuosentums; das moderne hat, auch in Rußland, einzig mit Talenten zu tun.

Liszts Lehren wurden frühzeitig durch ausgezeichnete ältere russische Pianisten und Pädagogen in das Rußland Adolph Henselts, Nicolai Zarembas und Louis Pabsts verpflanzt. Für die rasche Verbreitung von Leschetizkys Lehren in Rußland hat die Petersburger Hofpianistin Annette Essipoff-Leschetizky zweifellos das meiste beigetragen. Sie war eine ungemein brillante und leichtflüssige Virtuosin, bedeutend namentlich im Schumann- und Chopinspiel (F-moll-Konzert!) und eine echte Jüngerin und Schülerin ihres Meisters auch darin, daß sie Eleganz, Zierlichkeit und Anmut über Tiefe und Geistigkeit stellte. Nun verbreitete sich Leschetizkys Methodik durch ihr Beispiel und ihre Landsmannschaft über die musikalischen Akademien ganz Rußlands. Victor Pawlowitsch Tolstoff führte sie nach Petersburg, Wladimir Puchalski nach Kiew, Dmitri Klimoff nach Odessa, Wassili Safonoff nach Moskau ein. Die bedeutenden russischen Klaviervirtuosen der Gegenwart aber sind zum entscheidenden Teile aus der direkten oder indirekten Leschetizky-Schule hervorgegangen; zum andren aber haben sie noch Anton oder seines hochbedeutenden Bruders Nicolai Lehre und Geist empfangen.

Ihr König ist der ehemalige Schüler der beiden Rubinstein, Tschaikowskys und Liszts, Alexander Siloti. Der unvergleichliche Interpret der Tschaikowskyschen und modernen russischen Klaviermusik um Arensky und Liadow, gehört er im besonderen zu den großen internationalen Lisztspielern unsrer Zeit. Als echter Südrusse — er stammt aus Charkow in der Ukraine — zeigt er ganz die menschlichen und künstlerischen Charakterzüge dieses künstlerisch begabtesten russischen Volksstammes: lebensfreudigen Optimismus, feuriges, warmes Temperament, liebenswürdige Herzlichkeit, Hang zu stillem „Insichhineinspielen" und träume-

rischem Sinnen. Seine Kantilene bezwingt durch den Zauber echter Naivität. Sein herrlich modellierter Klavierton ist blühend schön, klingend und auch in den stärksten Fortegraden niemals hart. Sein Temperament ist frisch, sein Tonsinn überaus fein, seine Auffassung immer grundmusikalisch und natürlich, seine außergewöhnlich hochentwickelte Technik blendend, prachtvoll plastisch, klar und dabei warm beseelt. Seine physische Kraft und Ausdauer sind außerordentlich; sie könnten vielleicht noch größer sein, wenn er nicht den Tiefsitz der Leschetizky-Methodik bevorzugte. Sein Spiel atmet reine, frische Natur. Künstlern wie ihm, den die Musik mit Herz, Kopf und Körper mitleben und mitteilen zu sehen, nicht geringere Freude bereitet, wie spielen zu hören, kann man selbst ob seines merkwürdig kleinen Repertoires nicht gram sein; er gehört in die allererste Reihe unsrer großen Klaviervirtuosen der Gegenwart!

Kaum weniger bekannt wurde in Deutschland, das er gleich Siloti seine zweite Heimat nannte, der durch Louis Brassin und Sofie Menter indirekt durch Lisztsche Schule gegangene Wassilij Sapellnikoff. Er ist vielleicht in noch höherem Grade wie Siloti ein Pianist großen Stils und daher ein hervorragender Lisztspieler. Im übrigen erscheint mir seine berühmteste Klavierkomposition, der Elfenreigen, zugleich symbolisch für die Art seiner Technik: sie ist von ganz besonderem Glanz, von funkelnder Brillanz im Skalen- und Passagenwesen, von fast romanischer Eleganz, von höchster Klarheit und Flüssigkeit. Südrusse wie Siloti — er ist in Odessa geboren —, muß man sein Feuer, seinen technischen Glanz und Schliff bewundern, ohne freilich wie durch Siloti so innerlich erwärmt und beglückt zu werden.

Neben diese beiden großen Dioskuren des russischen Klaviervirtuosentums der Gegenwart stelle ich eine — ich betone das ganz ausdrücklich! — bunte Reihe von zumeist dem Wiener Leschetizky-Kreise entstammenden außerordentlichen Virtuosen. Als phänomenalstes technisches Wunder

ist Mark Hambourg — abermals ein Südrusse — frühzeitig ein pianistischer Abgott Englands und Nordamerikas geworden. Kein Wunder bei der, das Technisch-Materielle über das Geistig-Seelenvolle stellenden Musikauffassung der Angelsachsen: der fabelhafte, ja, wahrhaft stupende Techniker überragt weitaus den Musiker. Bach und Beethoven darf man nicht von ihm hören, eher die Romantiker, am besten aber ausgesprochene Virtuosensachen. Sein vulkanisches, ungebändigtes Temperament geht in jedem bewegteren Teil gänzlich mit ihm durch. Seine Kantilene schwankt zwischen Hervorstechen und Verschiebungssäuseln. Sein Anschlag ist unbeseelt, durchaus materiell und im Forte brutal und roh. Die donnernden virtuosen Oktavengänge besitzen keinerlei wärmenden Glanz; die Baßführung bleibt in den regelrecht „geschlagenen" Forte-Oktaven weit unter aller Sauberkeit: die rohe überschäumende Kraftnatur des völlig auf Effekt eingestellten Virtuosen hat den besonnen und fein gestaltenden Musiker längst erstickt!

Ungleich feiner hat sich der durch Tolstoff und den großen Klavierpädagogen selbst gleichfalls dem Leschetizky-Kreise angehörende, frühreife Petersburger Ossip Gabrilowitsch aus einem wild-temperamentheißen Spieler großen Stils zu einem der besten modernen Klaviervirtuosen entwickelt. Der dritte der vielen Russen, die Deutschland nicht allein ihr Studienland, sondern auch ihre zweite Heimat nennen. Er ist ein außerordentlicher und ganz vorzüglicher Techniker von echt musikalischer Auffassung, schönem, echtem Klavierton und starkem Empfinden, das jedoch wie bei Sapellnikoff wohl mehr nach der weiblichen, mit viel Rubato und Stimmungswechsel arbeitenden, als nach der männlichen Seite entwickelt ist.

Auch das moderne Rußland hat seine großen Architektoniker und Plastiker des Klavierspiels. Das sind vornehmlich die, so des Geistes von Rubinstein oder von der Carreño oder von Busoni unmittelbar oder mittelbar empfangen haben.

Unter den unmittelbaren Rubinstein-Schülern stelle ich Josef Hofmann als ihren weitaus genialsten voran. Es kann auf den ersten Blick befremden, diesen in Krakau geborenen und in Nordamerika zu musikalischem Weltruhm gelangten Virtuosen in diesem Kapitel zu begegnen, ob er auch lange Jahre in Petersburg lebte. Denn er hat ja hauptsächlich bei Rubinstein in Deutschland und hier auch bei Moszkowski und d'Albert studiert. Aber sein Spiel ist so ganz und gar „Rubinstein'sch", seine ganze künstlerische Art so unbedingt slawisch-russisch, daß er einzig hier auf seinen rechten Ehren- und Meisterplatz gestellt erscheint. Schon als Wunderkind ein erstaunliches Phänomen, ist er heute, nach menschlicher Reife und technischer Vollendung, einer der wenigen „Großen" unter den Meistern des Klaviers der Gegenwart. Ein glänzender, außergewöhnlicher Techniker als Virtuose und eine außerordentliche Intelligenz als Musiker vollenden gemeinsam das Bild einer bedeutenden menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit, deren Spiel vielleicht doch da am zwingendsten und bedeutendsten wirkt, wo es mit monumentaler Größe und Wucht gewaltige Rubinsteinsche Architekturen gestalten kann: bei Liszt oder bei Rubinstein selbst.

Die übrigen unmittelbaren Rubinsteinschüler sind zumeist Südrussen. Als echten Architektoniker Rubinsteinscher Art nenne ich da zuerst Joseph Lhévinne. Er hat seine pianistische Ausbildung durch Safonoff auf der Moskauer Kaiserlichen Musikschule empfangen, ist aber schon als Knabe ob seines ungewöhnlichen Virtuosentalents zu Meister Rubinstein, zu Tschaikowsky und Rimsky-Korsakoff in persönlichen und förderlichen Verkehr getreten. Rubinstein hat ihm öffentlich nach dem Vortrage von Beethovens Es-dur-Konzert in Moskau Segen und Meisterbrief ausgestellt. Als Architektoniker und Plastiker des Klavierspiels von enormer, Rosenthalisch unfehlbarer Technik, der etwa Brahms' Paganini-Variationen und Liszts H-moll-Sonate ein Kinderspiel bleiben, ist Lhévinne zugleich ein ungemein feiner Zeichner des Klavierspiels. Seine Technik ist kristallklar, vollkommen ausgeglichen und herrlich gebaut, sein Stilgefühl scharf und

fein entwickelt — er spielt wirklich jeden Komponisten durchaus anders —, sein Programm daher erstaunlich vielseitig; es reicht von S. Bachs Orgelfugen in Liszts Bearbeitung bis zu Brahms.

Diesem Rubinstein-Architektoniker stelle ich den Carreño-Architektoniker Télémaque Lambrino zur Seite. Südrusse, Odessaer von Geburt und erster pianistischer Schulung durch Klimoff, Türke von Staatsangehörigkeit, doch Grieche vom Vater, werden wir ihn, der seine musikalische und pianistische Ausbildung an der Münchener Musikschule durch Kellermann, Beer-Walbrunn und Rheinberger, hauptsächlich aber durch Teresa Carreño in Berlin erfuhr und seit Jahrzehnten in Leipzig lebt, vielleicht mit größerem Recht und mit Stolz den Unsren nennen. Um so mehr, als Lambrinos innerliche künstlerische Entwicklung die des deutschen Künstlers ist. Unverändert blieb stets sein Klavierton. Er ist weich bis in die höchsten Stärkegrade, wundervoll ausgeglichen, feinkultiviert und durchaus geistig. Das ist sehr wichtig für Beethoven. Verändert hat sich der Künstler nur durch längere innere Entwicklung. Ein nachdenksamer, besinnlicher Zug liegt heute in seinem Spiel. Überall herrscht gesammelte Innerlichkeit und unbedingte Selbstbeherrschung auch im rasendsten Tempo, in äußerlich stürmendster Leidenschaftlichkeit. Die klare, kluge Formgestaltung und Gliederung, der wuchtige architektonische Aufbau, die Plastik des Vortrags künden den gereiften Meister. Seine Meisterin und Freundin Teresa Carreño hat noch in New York wertvolle Anregungen und Anweisungen von Anton Rubinstein empfangen. Das Rubinsteinsche im Spiel dieser genialen Frau lebt in Lambrinos Spiel entschieden fort. Der an den jungen Rubinstein gemahnende wilde, kraftgenialische Draufgänger von einst lebt noch jetzt, doch vergeistigt und geadelt, im gelegentlich um so packender hervorbrechender Elan von wundervoll breiter musikalischer Atem- und Linienführung und großzügiger Gestaltung. Wie fein die Übergänge, wie weit von aller Weichlichkeit entfernt die lyrische Kantilene auch bei den großen Romantikern! Gewiß, er gibt keinen gefühlsschweren

und phantastischen deutschen Schumann, keinen mondscheinsüchtig-empfindelnden oder dämonisch-wetterleuchtenden polnischen Chopin. Vielmehr gibt er in beiden sich selbst und spielt beide ganz „unromantisch" gesund, klar, natürlich, formal klar aufgebaut und gegliedert. Somit liegt das eigentlich Romantische nicht im „Romantischen" des Unbeherrschten in Ausdruck und Empfindung, sondern in der wunderbaren Klangromantik seines Anschlags und in jenem entzückenden intimen und romantischen Helldunkel, in das er die kleineren lyrischen Formen Chopins und Schumanns faßt, in der kleinkünstlerischen Feinheit, Schärfe und Behutsamkeit seiner Phrasierung. Lambrino singt und spricht auf dem Klavier, aber er schreit und kraftmeiert auch im höchsten Affekt nicht. Zugegeben, daß auch dieser Künstler sich oft erst langsam in sein Programm „hineinspielen" muß, daß er auch einmal einen „schlechten Abend" haben und dann technisch etwas „ungleich" spielen kann. Auch das teilt er nicht allein mit Rubinstein, obwohl er technisch heute auf voller Höhe steht und die höchsten technischen Schwierigkeiten mit echt virtuoser, prachtvoller Sicherheit spielend bewältigt. Wir möchten solch kleinen unwesentlichen Schwächen einer vornehmen, herzenswarmen und geistigen Persönlichkeit nicht missen, weil sie ein Stück seiner Persönlichkeit sind. Zugegeben, daß er Schumann und Chopin in Stil und Anschlag mehr als Klassiker denn als Romantiker des Klavierspiels auffaßt. Wer aber dann in diesem, im Beethovenschen Sinne geistigen Architektoniker und Plastiker den vollendeten musikalischen Zeichner entdeckt, der mit feinem, aber scharfem musikalischen Silberstift das innerste Leben der grade in Schumanns und Chopins wundersam phantastischer Polyphonie so vielsagenden Mittel- und Nebenstimmen an die Oberfläche heraufholt ohne jene deutsche Gefühlsschwere, die so gefährlich auch an Sentimentalität grenzt, wer in der reichen und denkbar feinen Ausbildung der meist so vernachlässigten Mittelfarben, der mittleren und schwachen Stärkegrade des Klaviers, in dem intimen romantischen Helldunkel den von aller Gesuchtheit freien be-

rufenen, ja, den mit Max Pauer, Carl Friedberg oder Waldemar Lütschg einzigen großen Schumannspieler, den mit Paderewski und Friedman einzigen großen Chopinspieler unsrer Zeit erkennt, der sieht mit Staunen, daß dieser Plastiker und Architektoniker des Beethovenvortrags zugleich ein Meister des intimen romantischen Genre genannt werden muß.

Eine ähnliche, doch nicht so innerliche Entwicklung wie Lambrino hat ein andrer jüngerer Architektoniker und Plastiker dieser Gruppe genommen: der Deutsch-Russe Leonid Kreutzer. Auch er darf, seit über einem Dutzend Jahren in Berlin ansässig, ruhig zu den Unsren gerechnet werden. Als Annette Essipoff-Schüler ist er ein Deszendent der Leschetizky-Methode. Er ist ein glänzender und bravouröser Techniker, ein ungemein intelligenter und denkender Künstler von überlegenem und persönlichem Gestaltungsvermögen, dem wir vorzügliche akademische Neuausgaben moderner Meister der Klaviermusik und ein geistreiches Buch über das normale Klavierpedal verdanken, ein in seinen jungen Jahren feuriges und mitlebendes, doch heute immer kühleres und immer besonnener beherrschtes Temperament. Sein Spiel und Anschlag zeigt die typischen Merkmale der Leschetizky-Methode: Tiefsitz, tiefe Handgelenkstellung mit eingedrückten Knöcheln, starre Arm- und Handgelenk-Muskulatur und ein Spiel vorn auf den Tasten. Daraus ergeben sich Vorzüge wie Schwächen im Tonlichen: ein weiches, schönes Piano, ein reizendes, flüssiges und perlendes, aber dünnes Passagen- und Skalenspiel auf der einen, ein hartes, spitzes und stechendes Forte, eine verhältnismäßige klangliche Mattigkeit und Kraftlosigkeit im Skalen- und Passagenwesen auf der andren Seite. Farbensinn am Klavier, Modulationsfähigkeit des Klaviertons nach Leschetizky-Art ist weniger die Stärke dieses hervorragenden Virtuosen und echten großen Klaviertalents, als architektonische und plastische Monumental-Gestaltung.

Dagegen ist der Essipoff-Schüler und Rubinstein-Preisträger Joseph Schwarz — wir werden ihn weder mit dem Münchener Klaviermethodiker und Pianisten Heinrich

Schwartz, noch mit dem Frankfurter Pianisten und Leiter des dortigen Raff-Konservatoriums Max Schwarz oder dem Berliner Pianisten Dr. Max Schwarz verwechseln dürfen! — abermals ein Südrusse aus Odessa, eine Lhévinne im höchsten Grade verwandte künstlerische Erscheinung. Ich müßte fast alles bei Lhévinne Gesagte wiederholen, wollte ich ihn schärfer charakterisieren. Einiges kommt aber bei diesem ganz eminenten und gleich Lhévinne in Berlin lebenden Virtuosen als neu und eigen hinzu: ein stürmendes, heißes Temperament und ein außerordentlich stark ausgeprägter, architektonischer Zug zusammenfassender Gestaltung. Beides kann ihn unter Umständen und in mit Vorliebe von ihm gewählten Werken heroisch-monumentalen und architektonischen Charakters, wie Liszts H-moll-Sonate, Bachs Orgelfugen in Liszts Klavierbearbeitung, Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge, Vivaldi-S. Bachs D-moll-Konzert, dazu verleiten, die Fugen bei unerhörter Klarheit der Entwicklung in rasendem Rekordtempo zu nehmen und den Flügel anzupacken, daß die Saiten klirren und springen wollen. Aber auch das ist Ausdruck eines mit ungewöhnlicher Klarheit gruppierenden, feurig und prägnant darstellenden, hochbedeutenden Architektonikers und Plastikers am Klavier, dem Farbe, Intimität, Romantik, Seele und Wärme wenig oder nichts, monumentale Form und Architektur, Phantasievorstellung und glänzende, keinerlei Schwierigkeiten kennende Technik dagegen alles ist.

Monumentaler virtuoser Stilist ist auch ein andrer, in Wien ansässiger Südrusse aus Kiew, Leo Sirota. Natürlicherweise, wenn wir zur Erklärung dessen den Meister nennen, der ihm nach russischer Ausbildung in seiner Vaterstadt durch Chodorowski und am Kaiserlichen Konservatorium und der Universität zu Petersburg die entscheidende Wiener Ausbildung gab: Ferruccio Busoni. So ist das einstige frühreife Wunderkind, das schon als achtjähriges Büblein öffentlich in seiner Vaterstadt auftrat, einer unsrer glänzendsten, vorläufig noch mehr in Rußland und Österreich-Ungarn, als in Deutschland bekannten Klaviervirtuosen

geworden. Freilich nur Virtuose. Denn seiner wahrhaft stupenden Technik, die horrend schwierige Aufgaben wie Brahms' Paganini-Variationen oder Liszts Don-Juan-Fantasie mühelos bewältigt, fehlt die Vergeistigung und Beseelung. Ihr fehlt Farbe und feinere Schattierungsfähigkeit, und dem Vortrag Persönlichkeit, Gestaltungskraft, Wärme und Feinheit der musikalischen Phrasierung; ja, selbst manches großen Nur-Virtuosen letzte Rettungsanker: Esprit und Eleganz, die allein die Lisztschen Pariser Operntranskriptionen noch passieren lassen, suchen vergebens bei ihm Grund zu fassen. Es bleibt der moderne russische Thalberg, Willmers oder Dreyschock, es bleibt — der moderne Klavierspielapparat.

Jene bei ihm vermißte Eleganz und jener feine virtuose Schliff aber, ins Pariserisch-Weltmännische gesteigert, war und ist zwei modernen russischen „Komponisten-Pianisten" der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart als Chopinspielern oder als Interpreten ihrer eignen Werke zu eigen: seinem ukrainischen, durch Alfred Reisenauers Leipziger Meisterschule gegangenen Landsmann in Berlin, Serge von Bortkewicz, und vor allem Rußlands interessantestem modernen Klavierkomponisten Alexander Scriábin.

Mit Leonid Kreutzer sind wir bei einer Gruppe russischer Klaviervirtuosen angelangt, die wir — immer mit den nötigen, bei der deutschen und französischen gemachten Einschränkungen — etwa

Die russische Akademie

nennen können, wofern wir dabei nie vergessen, daß jeder bedeutende Virtuose zugleich in diesem weiteren Sinne ein großer Akademiker, und jeder bedeutende Akademiker zugleich ein großer Virtuose sein müßte. Rußland besitzt so viele gediegene Akademiker, wie glänzende Virtuosen des Klavierspiels, wie ja denn seine technischen Vorbedingungen auch in gebildeten Liebhaberkreisen in erstaunlich gutem, ja ausgezeichnetem Maße voll erfüllt werden: in Rußland kann jeder musikalische Gebildete mehr oder weniger vor-

züglich „Klavier spielen". Greifen wir aus der außerordentlich großen Schar die markantesten und zugleich die in Deutschland bekanntesten Erscheinungen heraus.

An die Spitze stellen wir den Klavierprofessor am Petersburger Volkskonservatorium Eugène Holliday. Man denkt beim Spiel dieses in Petersburg geborenen und von deutschen und englischen Großeltern und Eltern stammenden Russen allerdings fast gar nicht an seinen großen Lehrer Anton Rubinstein. Dieses Meisters vulkanisches Temperament, titanische Größe und geniale, fortreißende Großzügigkeit sind seine Sache nicht. Man hört vielmehr noch einmal Bülowsche Akademie. Gepaukt und gedonnert wird bei ihm ganz und gar nicht, und man muß freilich sagen, daß beispielsweise die Pathetiker und Dämoniker der Klaviermusik wie Rubinstein und Liszt bei ihm, dem etwas zurückhaltenden Lyriker, zu kurz kommen. Alle Lyriker aber gibt er in einer Art klanglichen und seelischen intimen Helldunkels, das Ohr wie Empfinden gleich wohltuend berührt. Holliday spielt gleichsam nur sich selbst. Er stellt seine glänzende, klare, flüssige und leichtgebaute Technik vollkommen zurück und läßt seine Aufgaben wie improvisiert aus einer ruhig-gesammelten und liebenswürdig-behaglichen Grundstimmung vor dem Hörer erstehen. Der exquisit feine, doch niemals doktrinäre Analytiker fesselt auch da, wo er die unbedingte Selbstbeherrschung Bedachtsamkeit werden läßt. Bei allem Überwiegen des Zeichnerischen entbehrt sein im Pedalgebrauch vorbildliches Spiel mit seinem, auch im Forte absolut schönen und weichen Anschlag keineswegs der romantischen Farbe. Ein ungewöhnlich feiner formeller Sinn, der die in der deutschen Bülowschule so besonders gepflegte Kunst der Innengliederung durch unmerkliche kleine Zögerungen und Luftpausen noch einmal wieder aufleben läßt, unterstützt ihn dabei und zeichnet mit dem liebenswerten, vornehm zurückhaltenden Menschen das Bild einer nicht faszinierenden, doch desto heimlicher, stiller und nachhaltiger erwärmenden, außerordentlich feinen und sympathischen Künstlerpersönlichkeit von empfindlichstem

Form- und Stilgefühl, die auf alles, was sie vorträgt, den Stempel einer feinen und unaufdringlichen Sachlichkeit prägt.

Auch der aus Südrußland, aus Cherson am Asowschen Meere stammende Petersburger Klavierprofessor Simon Maykapar ist ein ehrlicher, schlichter und objektiv-akademischer Spieler, dem aber, um länger zu fesseln, das Gewicht einer bedeutenderen Persönlichkeit zu sehr abgeht. Russische Klaviermusik und daneben allenfalls noch die der beiden westlichen romantischen Ahnherren neurussischer Klaviermusik, Chopin und Schumann, entsprechen seiner Begabung am besten, Beethoven und Schubert bleiben ihm innerlich fremd. Seine Empfindungswelt ist die lyrisch-kontemplative eines geschmackvollen, doch geistig nicht eben sehr verinnerlichten und niemals über die mittlere Linie hinausragenden Empfindens. Sein Spiel ist sehr tüchtig und technisch gediegen, geht jedoch nirgends einmal recht aus sich heraus und wirkt daher, ohne genügende Wärme, poetischen Klangsinn und Gestaltungskraft aufzubringen, trotz mancher hübsch empfundenen Einzelheiten, zuweilen recht temperamentlos, nüchtern und indifferent. Man begegnet dem ehemaligen Schüler von Josef Weiß, Solowjeff und Leschetizky mit hoher Achtung; aber man bleibt kühl bis ans Herz dabei.

Wie Maykapar, so läuft auch der vortreffliche Moskauer Klavierprofessor aus der Schule von Swerew, Siloti und Pabst, Constantin Igumnoff, Gefahr, in allzu objektiven Akademismus zu verfallen. Er ist ein formalistisch feiner und gediegener Spieler, von starker musikalischer Naturbegabung, ein vorzüglich durchgebildeter Techniker und ein ohne Effekthascherei sachlicher und geschmackvoller Spieler von echt russisch erquickender und frischer Spielfreudigkeit und feiner Tongebung. Nur muß man seinem noch auf der älteren Köhlerschen Methodik mit durchgedrückten Knöchelgelenken gegründeten Spiel mit dementsprechend starrer und gespannter Haltung im Ton mehr Wärme und Farbe, in der Auffassung mehr Phantasie, Frische, Temperament und Persönlichkeit wünschen.

Auch in dem jetzigen Wiener, früheren Odessaer und Krakauer Akademieprofessor aus Annette Essipoff-Leschetizkys Schule und einstigen Rubinstein-Preisträger Georg von Lalewicz achten wir vor allem den vortrefflichen formalen Musiker und soliden Pianisten. Dieser erfreut durch hochentwickelte, klare und saubere Technik, gesundes und natürliches, doch nicht eben sehr lebhaftes Empfinden, geschmackvolle Auffassung und gediegene Ausführung. Wenn er trotzdem nicht tiefer erwärmt, so liegt das weniger an seinem gebundenen und nur selten stärker hervorbrechenden Temperament, als an der einigermaßen kompakten, schwerflüssigen und der blühenden Wärme entbehrenden, im Forte etwas harten Farbe seines Spiels, das in seiner ganzen zeichnerisch objektivierenden und ein wenig nüchternen Art eher norddeutsch, als russisch anmutet. So huldigt Lalewicz einem feinen und geschmackvollen pianistischen Sachlichkeitsstil, der am ehesten dort Vollendetes schafft, wo ein „Spiel mit tönend bewegten Formen" am Platze ist.

In einer, im ganzen mehr an Leonid Kreutzers ein wenig robuste, doch virtuose russische Akademie erinnernden Art stellt auch der bald ein Menschenalter in Berlin lebende Ukrainer Mark Günzburg seine Persönlichkeit mit Sachlichkeit und Pietät hinter das Kunstwerk in klarer, formaler Analyse zurück. Günzburg hat in seiner Vaterstadt Charkow noch bei Schulz-Evler studiert, jenem brillanten polnischen Pianisten vom Typ Emil Sauer, dessen glänzende Konzertparaphrase über Johann Strauß' „An der schönen blauen Donau" über die ganze Welt ging; er hat dann Universität und Kaiserliches Konservatorium zu Moskau (Pabst, Sapellnikoff, Kwast) glänzend absolviert und ist zuletzt noch von Deutschland aus zwei Jahre in die Wiener Meisterschule Emil Sauers gegangen, dessen universelle Art der Klavierbehandlung unwiderstehliche Anziehungskraft auf ihn ausgeübt hatte. „Sauerisches" hat Günzburg freilich doch wohl nur als sehr bedeutender und brillanter, doch infolge seiner bedauerlichen nervösen Disposition nicht eben immer ganz zuverlässiger oder feingeschliffener Techniker für vorzugs-

weise virtuose und in Geistigkeit und Empfindung nicht tief gehende und vorzugsweise lyrische Aufgaben, die den Mangel eines impulsiven Gefühlsschwunges, einer beseelten, unreflektierten und des letzten Schimmers aller Trockenheit entkleideten blühenden Wärme und Poesie in seinem, im guten Sinne objektivierenden Spiel nicht sonderlich offen decken. Dankbar wird man ihm stets für seine Programme sein; als Russe ist Mark Günzburg zudem einer der wenigen Pianisten unsrer Zeit, die außer für die modernen russischen Klavierkomponisten (Scriábin, Liapounoff, Rimsky-Korssakoff, Rachmaninoff, Balakireff) noch systematisch für die Klaviermusik Anton Rubinsteins eintreten.

Gleich Mark Günzburg hat sich auch der Südrusse Wladimir von Papoff als Virtuose und Pädagoge in Berlin festgesetzt. Und gleich Günzburg ist auch er durch Wiener Schule, durch die Leopold Godowskys, gegangen, hat aber dafür seine Hauptausbildung an der Berliner Akademie durch Heinrich Barth erfahren. Er ist ein vortrefflicher Virtuose, doch in Deutschland weit mehr als Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, denn als Pianist bekannt geworden.

Wir schließen die russische Akademie mit drei jüngeren, auch in Deutschland bekannter gewordenen und teilweise ansässigen Virtuosen. Von ihnen hat sich Boris Kamtschatoff als lyrisch veranlagtes, feines und sympathisches Talent von Geschmack und gediegener, hochentwickelter Technik vorgestellt, der namentlich die romantischen Klavierpoesien eines Tschaikowsky und Arensky sehr fein und hübsch zu vermitteln wußte. Das Grundübel der gesamten jüngeren europäischen Pianistengeneration, ein stumpfes und hart geschlagenes Forte, teilt er freilich auch mit einem andren jüngeren russischen und in seiner ganzen Art Leonid Kreutzer verwandten Deszendenten der Leschetizky-Schule, Wladimir Drosdoff. Der allen Leschetizky-Jüngern mehr oder weniger eignen verhältnismäßigen Kraft- und Glanzlosigkeit im Passagen-, Skalen-, Doppelgriff- und Trillerspiel — eine Folge des Spiels vorn auf den Tasten aus Ellen-

bogen und versteiftem Unterarm — steht großzügiges, plastisches Gestaltungsvermögen, stählerner Anschlag mit wenig Seele, mit sehr geringer „innerer Bindung" und Schönheit im Kantablen, eine staunenswert hochentwickelte technische Virtuosität und jenes wundervoll feurige, naive und unbekümmerte, jenes impulsive und temperamentvolle Drauflosmusizieren und unverbrauchte Schöpfen aus dem Vollen gegenüber, das den nur zu oft bemerklichen Mangel an feiner musikalischer und geistiger Kultur als vielleicht wertvollster künstlerisch-pianistischer Charakterzug der slawischen Rasse bis zum gewissen Grade wieder wettmacht.

Die beiden Petersburger Königinnen der

Russischen Virtuosinnen

bleiben Annette Essipoff-Leschetizky (Leschetizky-Schule) und Vera Timanoff (Tausig-Liszt-Schule). Beide Schulen halten sich unter den russischen Virtuosinnen des Klaviers etwa die Wage. War die von uns schon oben begrüßte Essipoff eine dunkle, leidenschaftliche russische Brunhild, so die Timanoff, noch eine Schülerin Tausigs und Liszts, eine blonde russische Chriemhild. Sie ist eine glänzende, ganz außerordentliche und in ihrem Chopinspiel an die Carreño in ihrer Glanzzeit erinnernde Virtuosin von allererstem Rang. In Rußland auch als ausgezeichnete Lehrerin populär seit ihrem ersten Auftreten als neunjähriges Wundermägdlein, ist sie Deutschland ungleich der Essipoff leider kaum mehr als ein großer Name geblieben.

Den vielen bedeutenden russischen Leschetizky-Schülern können wir verwunderlicherweise nur sehr wenige bedeutende russische Leschetizky-Schülerinnen gegenüberstellen, wie denn überhaupt die russischen Klaviervirtuosinnen, wenn nicht an Zahl, so doch an Bedeutung und Persönlichkeit erheblich hinter die russischen Klaviervirtuosen zurücktreten. Wir machen, wie's bei liebenswürdigen Damen und Künstlerinnen gar nicht anders sein kann, bunte Reihe. Neben seiner einstigen Schülerin und späteren Gattin hat sich namentlich Varette Stepanoff in Berlin seinerzeit als beste

russische Schülerin und außerordentliche Virtuosin bekannt gemacht, ist dem westlichen Europa aber seit langen Jahren völlig aus dem Gesichtskreis gerückt. Dafür hat Vera Scriábina uns als technisch hochstehende, gesundmusikalische und bis zur leisen Nüchternheit klar gestaltende, tüchtige Spielerin die geistvolle moderne Klaviermusik ihres Gatten Alexander Scriábin nahezubringen versucht. Ohne diesen pariserisch-weltmännischen, eleganten, aristokratischen und delikaten Pianisten — alle modernen russischen Klavierkomponisten wie Scriábin, Rachmaninoff, Balakireff, Liapounoff, Felix Blumenfeld u. v. a. sind zugleich ausgezeichnete Klaviervirtuosen — an Schliff, impressionistischer Farbengebung und Klangpoesie zu erreichen. Was ihr an Rasse fehlt, das haben sich zwei glänzende russische Pianistinnen voll bewahrt. Von ihnen zeigt die in München wirkende Gattin des bedeutenden österreichischen Pianisten Gottfried Galston, Sandra Droucker-Galston, die beste Anton-Rubinstein-Schule. Sie ist eine elegant-kühle Pianistin und eine, das Manuelle der Darstellung durchaus in den Vordergrund rückende Virtuosin von reizvollem Vortrag und entzückend feingeschliffener Technik, deren Art die alten italienischen und französischen Clavecinisten des 18. Jahrhunderts ganz besonders gut liegen. Eine Spielerin von echter musikalischer und technischer Vornehmheit und Kultur, hat sie uns durch ihre schönen und aus unmittelbarem Erleben der Unterrichtsstunden an der Petersburger Akademie niedergeschriebenen Erinnerungen an Anton Rubinstein zu besonderem Dank verpflichtet. Vera Preß-Maurina, die Gattin des ausgezeichneten Geigers Michael Preß, hat sich im Gegensatz dazu namentlich als Führerin des Russischen Trio am Klavier mit ihrem Gatten und dessen Bruder, dem famosen Cellisten Josef Preß, von Berlin aus einen ausgezeichneten Namen als temperamentvolle, kräftig gestaltende Pianistin und hervorragende Kammermusikerin gemacht. Dagegen ist Rußlands, seit der Essipoff vielleicht köstlichste Klein- und Feinspielerin Tina Lerner ganz und gar keine Rasse- und Temperamentsspielerin. Im Gegenteil: wenn

Louis Köhler einmal sehr fein bemerkt, daß Thalberg seine Gedanken von der Mechanik des Instruments ausgehen lasse, während Liszt zur Gestaltung seiner Gedanken im Schaffensfeuer in die Tasten greife und die Mechanik des Instruments seinem Willen dienstbar mache, so versetzt uns Tina Lerner insofern beinahe wieder in die vormärzliche Zeit Thalbergs, als sie auch als moderne Spielerin einer mehr mechanischen Auffassung der Klaviervirtuosität huldigt; ist sie doch auch durch die Schule des neben Rosenthal eminentesten Technikers unter den Großen unsrer Tage, Godowskys, gegangen. Ein Jeu perlé und Staccato, ein Piano und Pianissimo von bezauberndem Duft, exquisiter Delikatesse und entzückendstem Schliff! Eine blitzsaubere, ausgeglichene Technik von fast puppenhafter Zierlichkeit und unbedingter Abrundung, eine durchaus intime Spielweise und eine offenkundige Wahl des Programms nach vorwiegend virtuosen Gesichtspunkten treten hinzu. Beseelung und großzügige Gestaltungskraft sind freilich viel weniger ihre Sache. Bach spielt sie klar und stilgetreu; Mozart liegt ihr ausgezeichnet; nicht minder Saint Saëns' geistreiche und kühle klassizistische Art. Doch schon mit Schubert pflegt ein durch Weber, Chopin und Liszt verstärkter reizender pianistischer Perlenregen einzusetzen. Für Liszt fehlt ihr das dämonische Pathos, für Chopin die Leidenschaft; für beide, mangels freien Armschwungs, auch die Kraft. Als echt weiblich empfindende Fein- und Kleinspielerin aber, als Meisterin des mehr spielerischen intimen Genre nimmt Tina Lerner schon heute in der Reihe unsrer Klaviervirtuosinnen einen ersten, hohen und eignen Rang ein.

Der junge Nachwuchs der russischen Konzertpianistinnen bestätigt die alte Erfahrung, daß sie namentlich alle auf imponierender technischer Höhe stehen. Die schönste Hoffnung erscheint mir die aus Robert Teichmüllers Leipziger akademischer Meisterschule hervorgegangene, zartsinnige und ungemein feingeartete Fanny Weiland. Sie tritt ihren Schwestern in Apoll an die Seite, deren unerreichtes Vorbild Clotilde Kleeberg war: sie ist eine ins Träumerische, Zarte und Beschauliche, ins Sotto voce des Emp-

findens und Klaviertons gewandte Fein- und Klavierspielerin. Wie im Gesang, entscheidet im Klavierspiel zweierlei für eine natürliche und starke Begabung: das Farbenprisma des Piano und die Senkungen und Hebungen in der Sprache der Musik: die Fähigkeit, Gedanken durch unbewußt angewandte kleine Zögerungen zu verbinden und im Rahmen der Form zu gliedern. Beides besitzt Fanny Weiland in einem wunderbaren Maße, das für ihr Alter um so erstaunlicher ist, als sich damit ein ausgeprägter Formsinn und eine feine Anlage des Vortrags paaren, Vorzüge, die wie bei Haydn und Beethoven eines ganz leisen akademischen Beigeschmacks bereits nicht mehr entbehren. Zum Träumerischen ihrer Eigenart gesellt sich das Spielerische. Stücke wie Chopins Berceuse, Scarlattis Sonaten oder Schumanns Papillons sind, zumal in der scheuen, mädchenhaften und klanglich zart gedeckten Art ihrer Wiedergabe doppelt reizende Kabinettleistungen, so echt musikalisch und frisch, so feingeschliffen in der Technik, daß man der weiteren Entwicklung dieses in seiner Eigenart kostbaren Talentes den Weg gewiesen sieht: durch den von den blauen Blumen der Romantik bestandenen Garten intimer Kleinkunst. — Teichmüller-Schülerin wie sie ist die Baltin Ella Rafelson, eine zarte, ungemein flüssige Feinspielerin und pianistische Aquarellmalerin, die namentlich so kühl und klar funkelnde und bewegliche Dinge wie Moszkowskis Etincelles, Mac Dowells eleganten Hexentanz, Mozarts Rondo oder des Verfassers Singende Fontäne ganz reizend zu gestalten weiß. Neuerdings zeigt die junge Südrussin Vera Epstein-Benenson in Berlin noch einmal alle Vorzüge und Eigenarten der direkt bei Frau Essipoff, indirekt bei Schnabel und Kreutzer empfangenen Leschetizky-Methode: kristallklare, flüssige und kleingebaute Technik, kühlen und tonlich hochkultivierten Ausdruck und eine schöne Sonderbegabung für Kammermusikspiel.

LISZTSPIELER UND LISZTSPIELERINNEN

Lisztspieler; nicht: Die großen Lisztspieler. Im weiteren Sinne der Berücksichtigung Lisztscher Werke sind alle großen, wie alle tüchtigen oder hervorragenden kleineren Meister des Klaviers unserer Zeit Lisztspieler. Denn wie ohne Beethoven oder Chopin, so erscheint Künstler, Publikum und Kritik kein Klavierabend-Programm ohne Liszt vollständig, „rangfähig"! Keineswegs immer zum Besten von Liszt. Denn die großen Meister des Klaviers sind nicht immer auch große Lisztspieler im engeren Sinne der Liszt-Spezialisten, und die kleinen nicht immer kleine. Wenn irgendwo, so muß hier, wo der einst gewaltige, heute freilich sich immer mehr lichtende Kreis unmittelbarer Lisztschüler und Lisztschülerinnen sich öffnet und darauf dem kaum minder großen der mittelbaren Lisztschüler und Lisztschülerinnen Raum gibt, das Grundprinzip dieses Buches festgehalten werden: die einzelnen pianistischen Persönlichkeiten ohne kleinliche Schubladensystematik und ohne Anspruch auf eine, in diesem Gebiet nie erreichbare absolute Vollständigkeit an der Hand übergeordneter und zwanglos zusammenfassender allgemeiner Begriffe und Kennzeichen durch Ähnlichkeit, Vergleich und Gegensatz kennenzulernen. Wobei in unsrem Falle noch der Vorteil herausspringt, daß wir auf diese Weise nicht nur den Charakter und die Eigenart des Lisztstils im pianistischen Vortrag, sondern auch dessen Wandlungen seit des Meisters Tode kennenlernen.

Wollen wir alle Lisztspieler in jenem weiteren Sinne nennen, so müßten wir wohl gleich das ganze Buch noch einmal ausschreiben. Aber auch bei den Lisztspielern im engeren Sinne müßten wir das zum guten Teile tun. Denn, weilen auch viele der unmittelbaren großen Lisztschüler und Lisztschülerinnen wie Hans von Bülow, Carl Tausig, Sofie Menter, Louis Brassin, Hans von Bronsart, Rudolf Viole, Dionys Pruckner, Alfred Reisenauer, Bernhard Stavenhagen, Raffael Joseffy u. a., nicht mehr unter uns, so leben und wirken im Geist und Stil ihres Meisters aller Meister doch

noch so große Lisztspieler und unmittelbare Schüler wie d'Albert, Lamond, Ansorge, Sauer, Rosenthal, Siloti, Busoni. Sie sind als Pianisten wie als Lehrer die Großsiegelbewahrer des auf lebendigste persönliche Tradition gegründeten Lisztspiels unserer Zeit. Wir haben sie insgesamt eingehend auch als solche gewürdigt und schließen nun noch einige weitere direkte Lisztschüler daran, die wir gleichfalls als große Lisztspieler besonders hervorheben müssen.

Schon in dem 1915 in seiner zweiten Heimat New York verstorbenen Deutsch-Ungarn Raffael Joseffy zeigt sich die interessante Beobachtung, daß keine pianistische Schule dem Goldlande Dollarika jenseits des Ozeans so viele hervorragende Lehrer und Virtuosen des Klaviers gestellt hat, wie die Lisztschule von des Meisters liebsten und unmittelbaren Schülern. Joseffy begann klassizistisch-akademisch in Leipzig unter Karl Reinecke, um dann durch Tausig in Berlin dem Lisztstil und Lisztspiel für immer zugeführt zu werden. Er war ein in erster Linie eleganter und virtuoser Lisztspieler von außerordentlicher technischer Vollendung und feinem Geschmack. Wie fast allen großen Lisztspielern, danken wir auch ihm einige glänzende Übertragungen Bachscher Orgelwerke für Klavier.

Eine ihm in vielem verwandte Erscheinung war der glänzende, erst 1914 allzu früh verblichene Stern am Pianistenhimmel Bernhard Stavenhagen. Halb Hofkapellmeister, halb Hofpianist, ward auch er wie Joseffy halb klassizistisch-akademisch — durch Kiel und Rudorff an der Berliner Hochschule —, halb neudeutsch durch Liszt ausgebildet. Er war ein glänzender, abermals gleich Joseffy mehr eleganter und brillanter, als im Sinne des großflächigen Lisztschen Fresko wuchtiger, genial oder monumental gestaltender Spieler. Einer der letzten und liebsten Schüler des Meisters, der in dessen beiden letzten Lebensjahren sein treuer Freund und Begleiter bis zum Tode wurde, gehört er in die sehr kleine Gruppe unmittelbarer Lisztschüler, die hohe Allgemeinbildung und klassische musikalische Schulung mit modernem Virtuosentum harmonisch zu vereinigen wußten.

Und so nimmt es nicht wunder, daß gerade England und Nordamerika ihm die erste entschiedene öffentliche Anerkennung brachten.

Auch einen unsrer allergrößten Lisztspieler und Lisztschüler hat Nordamerika in weit höherem Maße als Europa „gemacht": Arthur Friedheim. Dieser große, in Petersburg von deutschen Eltern geborene Virtuose besitzt alle menschlichen und künstlerischen Charaktereigenschaften des ebenso großen Lisztspielers: improvisatorische Freiheit der musikalischen Diktion, überlegene Führung im Vortrag mit dem Orchester, Zug ins Große und Monumentale, zündendes Temperament, heroisches Pathos, männlich herbe und hochbedeutende Gestaltungskraft, bedeutende Wucht, unermüdliche Kraft. Echter Lisztstil, unterstützt durch eine wahrhaft blendende und glänzende Virtuosität!

Unmittelbarer Lisztschüler ist auch der gleich dem großen Geiger Willy Burmester aus Hamburg stammende Richard Burmeister. Auch er hat lange Jahre in Nordamerika gewirkt, auch er ist durch die klassisch-akademische Schule von Adolf Mehrkens in Hamburg erst später zu Liszt gekommen. Ein begabter Komponist Lisztscher Richtung, bleibt sein Name auch als Virtuose mit der glücklichen Bearbeitung von Liszts zweiklavierigem Concerto pathétique für ein Klavier und dem Mephistowalzer für Klavier und Orchester mit seinem Meister eng verbunden. Die außerordentliche Stärke und Eigenart des Lisztspielers Burmeister liegt in glänzender und bravouröser Technik, in bedeutendem, plastischem und unmittelbar inspiriertem Vortrag.

Der „Exotiker" unter den deutschen Lisztspielern ist der durch Theodor Kullak gebildete Westpreuße Albert Friedenthal in Berlin. Der echte Lisztjünger auch in der Ruhelosigkeit und dem Reisetrieb „zu fremden Völkern" und Menschen seiner Lebensführung. So hat er in jungen Jahren, in den achtziger Jahren, „mit dem Flügel auf dem Rücken" eine Reihe von Weltreisen nach Nord- und Südamerika, Afrika, Asien, Australien, zu Indianern, Patagoniern, Neuseeländern, Feuerländern in Kordilleren und

Felsengebirgen unternommen und darauf seine bunten Erlebnisse und Erfahrungen als Pianist und Mensch in etzlichen Büchern und Bildwerken, so von Stimmen der Völker, vom Weibe im Leben der Völker, von der Musik und der Dichtung der Kreolen Amerikas handeln, niedergelegt. Wobei denn wohl gar nach alttestamentarischer Art Waren, Geld und Natur gegen Kunst und Musik eingetauscht werden mußten . . .

Die Königin der unmittelbaren Lisztschülerinnen und die größte Lisztspielerin mit ihrer großen Kollegin Teresa Carreño, Sofie Menter, weilt nicht mehr unter uns. Noch aber leben und wirken bedeutende Lisztjüngerinnen als weibliche Träger der echten Liszttradition. An erste Stelle rücke ich Laura Rappoldi-Kahrer, die Witwe des Dresdner Hofkonzertmeisters und Joachim-Quartettisten Eduard Rappoldi. Sie ist mit ihrer österreichischen Landsmännin Sofie Menter eine der letzten großen Vertreterinnen neudeutschen Klaviervirtuosentums. Neudeutsch ist ihr Programm im Sinne von großzügig, konzertmäßig-virtuos; es gedenkt ihres andern Lehrers und edlen „deutschen Chopin" Adolph Henselt und seiner großen Konzertetüden, es gedenkt des Meisters der streng gearbeiteten Konzertsuite Joachim Raff so gut, wie der brillanten Lisztschen Konzertübertragungen und brillanten modischen Opernparaphrasen aus der Pariser Virtuosenzeit. Neudeutsch ist ihr Spiel. Die Lisztschülerin tritt in die allererste Reihe jener glänzenden Klaviervirtuosinnen, die am Flügel zu Männern, zu titanischen Kraftnaturen von unerschöpflicher Ausdauer und unermüdlicher Spielfreudigkeit werden. Welche Wucht und rhythmische Energie in den Bässen, welcher Glanz und welche Brillanz in der perlenden Technik, welche Plastik im Vortrag! Die Bülowschülerin tut den feinen und klugen analytischen Sinn dazu. Welche Klarheit der Form und Gliederung, welches Maß und welche Sachlichkeit der Auffassung, welche Energie der Gestaltung! Die Henseltschülerin ist schwerer zu unterscheiden; denn sie ist weder eine poetische, noch eine romantische Virtuosin. Und da sie nach älterer Me-

thode Klavier spielt und weder „rollt" noch „wirft", da sie wenig, aber vollendet sinngemäß Pedal nimmt und auf alle romantischen „Farben" verzichtet, so mögen zarte und empfindsame Seelen, denen der „Kolorismus" und das Säuseln über alles geht, vielleicht gar über leise Nüchternheit, innere Kälte, etüdenhafte Trockenheit oder Einfarbigkeit murren und die Rappoldi ins Schubfach „Technikerinnen" sperren.

Und doch: eine große Zeit des Klaviervirtuosentums wird mit ihr wieder lebendig, und es bleibt nur zu beklagen, daß auch sie die Eigenheit aller wahrhaft großen und verehrungswürdigen Lisztschülerinnen und Lisztspielerinnen teilt, nur allzu selten sich der Öffentlichkeit noch einmal vorzustellen! Mit vollem Bedacht habe ich ihr Spiel eingehender, als es im Rahmen dieses Kapitels geraten erscheint, analysiert. Denn es erhellt blitzartig das Spiel aller großen Lisztschülerinnen und Lisztspielerinnen. Alle wesentlichen „neudeutschen" pianistischen Charaktertugenden finden wir bei Sofie Menter in demselben Maße und in derselben energischen Ausprägung wieder, wie wir sie noch heute bei den wenigen, noch lebenden großen Schülerinnen und Interpretinnen ihres Meisters bewundern. Das sind vor allem drei. Von diesen hat Emma Koch neben der „neudeutschen" Lisztschen Ausbildung auch die „akademische" durch Bülow und Xaver Scharwenka erfahren. Sie ist eine glänzende Virtuosin und besondere Meisterin im Weiblich-Zarten von klarer und feingeschliffener Technik, persönlicher und selbständiger Auffassung, poetischem geschmackvollen und von hoher Intelligenz diktiertem Vortrag und entzückenden Pianoschattierungen, doch trotz ihrer Mainzer Abkunft einigermaßen Berlinisch kühler und spröder Kantilene, mangelnden Mittelfarben und etwas gläsernem Forte. Dagegen ist die Leiterin der Berliner Liszt-Akademie und ehemalige Schülerin von Liszt, Tausig und Theodor Kullak, Martha Remmert, eine hochbedeutende Lisztspielerin durchaus heroisch-pathetischen Charakters, und das gleiche trifft auf die Leiterin einer andren höheren

Berliner Klavierakademie, die Hofpianistin Lina Schmalhausen, eine Schülerin von Theodor Kullak und Liszt, zu. Sie war ein besondrer Liebling von Kaiser Wilhelm I. und Kaiserin Augusta und spielte alljährlich vor den Majestäten; auch in diesem Zug, auf der Menschheit Höhen, gefeiert und als Künstlerin von geistigem Adel den Ersten ebenbürtig zu stehen, eine echte Schülerin und Jüngerin ihres Meisters, den sie auf seinen Studienreisen wie zu aufopfernder Pflege und Betreuung in Rom und Bayreuth fast ein Jahrzehnt überallhin begleitete. Und als echte Lisztjüngerin ist sie eine prachtvolle Virtuosin von männlicher Wucht und Energie der Gestaltung, großem Zug und plastischer Modellierung des ungewöhnlich vollen und großen Lisztschen „Konzerttons", der gleichwohl schattierungs- und modulationsfähig bis ins duftigste Piano hinein sich wandelt. Wie bei ihren vorgenannten großen Kolleginnen und Bewahrerinnen des echten Lisztstils, bleibt es einzig tief zu bedauern, daß sie sich heute fast ganz auf die Lehrtätigkeit zurückgezogen hat.

Der Lehrmeister fast aller bedeutenden jüngeren Lisztspieler unsrer Zeit ist Ferruccio Busoni, die Lehrmeisterin Sofie Menter. Das will bei Busoni ein wenig seltsam scheinen, denn dieser große italienische Virtuose war kein Lisztschüler. Aber er ist einer der größten Lisztspieler aller Zeiten, der dem Meister vor allem in seiner Eigenschaft als Virtuose, viel weniger als Dämoniker und Pathetiker glänzend gerecht wird. Auch aus der großen Reihe seiner Meisterschüler greife ich in bunter Reihe nur die heraus, die sich als Lisztspieler und Lisztspezialisten im besonderen heute einen bedeutenden Namen gemacht haben. Da ist der früher in Hamburg, jetzt in Berlin wirkende Deutsch-Ungar Richard Singer. Als berufener Lisztspieler aus Busonis und Leschetizkys Meisterschulen ist er ein großzügiger monumentaler Stilist, ein Heroiker und Pathetiker des Klaviers. Nach Art und Technik steht er etwa in der Mitte zwischen Lamond und Lambrino. Er besitzt robuste männliche Kraft, Energie in Rhythmus und Bewegung, flammendes Tempera-

ment, Plastik und die Gabe imposanter Steigerung; auf der andren Seite aber eine bezwingende Zartheit und Innerlichkeit, wo es gilt, lyrisch und dichterisch auszuruhen, eine ganz unerwartete Zartheit, die ruhig dem Ton im Piano noch blühendere Farbe geben könnte. Wie bei Lamond, muß man auch bei Singer den Musiker weit über den Virtuosen stellen. Seine Technik ist kantig und groß gebaut, entbehrt aber gleichfalls des virtuosen Schliffs, der Eleganz. Das Passagenwesen ist im Vergleich zur Wucht seines Forte und Fortissimo wie bei fast allen ehemaligen Leschetizky-Schülern ziemlich dünn und klangschwach, der Triller unausgeglichen. Bis zu welchem Grade seine herbe und kraftstrotzende Art chevaleresker Grazie zugänglich sein kann, lehrt sein rhythmisch mit dem freien und elastischen Schwung des echten improvisatorischen Stils prächtig „hingelegter", doch des romantischen Duftes naturgemäß entäußerter Chopin. Ein kluger Musiker von starkem und sicherem Formgefühl, ein mächtiger und bedeutender Gestalter heroisch-pathetischen Charakters, ein technisch mehr naturalistischer als feiner Virtuose, ein Lyriker, der ein wenn auch etwas blasses und dünnes, so doch innerlich feines und vergeistigtes Piano und Pianissimo in der Kantilene singt, ist er der Lamond des Lisztspiels unsrer Tage.

An Richard Singer erinnert unmittelbar sein Landsmann, der durch Busonis und Franz Kullaks Meisterschulen gebildete Deutsch-Ungar und in Berlin klavierpädagogisch und musikalisch-sozial wirkende Leo Kestenberg. Auch er ist ein berufener Lisztspieler von starker und robuster persönlicher Prägung. Er hat sich tief in Liszt eingelebt. Seine großzügig aufbauende und naturalistische Technik läßt ihn das wuchtige Lisztsche Pathos sehr überzeugend gestalten; weit überzeugender jedenfalls als Liszts ekstatische Lyrik, die eine tiefbeseelte Ausdrucks- und Schattierungsfähigkeit des Klaviertons in den zarteren Mischfarben bei großer Klarheit des Pedalgebrauchs und der musikalischen Linienführung verlangt. So muß man Kestenberg, der seit langen Jahren in ganz systematischer Weise in Lisztabenden mit oder ohne

Orchester für seinen Meister eintritt, einen sehr tüchtigen, ernsten, persönlichen und pianistisch weit über dem Durchschnitt stehenden Künstler und Lisztspieler nennen.

Denke ich aber der reinen Virtuosen unter den Lisztspielern unsrer Zeit, so darf ich insbesondere zwei vom Typ und aus der Schule Busonis nicht vergessen. Der eine ist der zuerst auf der Budapester Akademie ausgebildete, von ungarischen Eltern in Wien geborene, doch in Paris berühmt gewordene Theodor Szantó. Er ist ein glänzender und temperamentvoller Techniker von jener Brillanz, Eleganz, Manieriertheit und kühlen Geistigkeit, die zu den charakteristischesten Merkmalen aller Busoni-Schüler gehört. Der andere ist der in New York von polnisch-russischen Eltern geborene, auf der Pariser Akademie, dann aber gleichfalls durch Leschetizky und Busoni gebildete Michael von Zadora. Wie Szantó, dem ihm in manchen Beziehungen eng verwandten, liegen auch Zadora Aufgaben moderner, stilistisch auf Liszt, Rubinstein und der genialen Busonischen Übertragungskunst alter Orgelmeister (Bach, Buxtehude) gegründeter Virtuosität am besten. Auch seine außergewöhnlich meisterliche Technik hat Brillanz, Glanz, seine Rhythmik slawische Schärfe, sein Vortrag jugendliches Feuer, sein Empfinden Feinheit und Gesundheit. Auch er versteht die Thalbergsche „Kunst des Gesanges" auf dem Klavier. Auch er ist ein bedeutender Vortragskünstler und Klavierpoet. Wenn er aber gleich Szantó nur wenig erwärmt, so liegt das an der unbedingten Vorherrschaft des Virtuosen, des bis in die Tempi hinein gewahrten äußeren Glanzes, der Richtung seiner Programme auf das einseitig Bravouröse. Nicht umsonst zählen Liszts große Pariser Opernfantasien, Liszts Rhapsodien und Fantasien in Busonis Übertragung und Brahms' Paganinivariationen zu ihren glänzendsten Kern- und Stammnummern.

Die meisten und besten Lisztspieler entstammen naturgemäß der ungarischen Heimat des Meisters. So wird es auch nicht wundernehmen, wenn die Lieblings- und Meisterschülerin Sofie Menters als Lisztspielerin von erstem Rang,

Alice Ripper, aus Ungarns prachtvoller Hauptstadt stammt und in ihren Mädchenjahren zuerst an dessen Akademie durch Stephan Tomka, einen der hervorragendsten ungarischen Klavierpädagogen unsrer Zeit, gebildet wurde. Beiden, wie ihrem Gönner, dem bekannten ausgezeichneten einarmigen ungarischen Klaviervirtuosen und Komponisten, Grafen Géza Zichy, hat sie hohe Ehre gemacht. Heute, wo wirkliches Klavierspiel, wirklicher Gesang, kein spitzes Stechen und Hämmern auf dem Instrument immer seltener wird, bedeutet Alice Rippers Klavierspiel einen wahrhaften Ohren-Festesschmaus. Jugendheißes Temperament der rassigen Ungarin, impulsive, durch prachtvolle Armmuskulatur und Ausnutzung der wahren Kraftquellen des Klavierspiels enorm gesteigerte Kraft, ein wunderbar schattierungsfähiger und satter, selbst im höchsten Affekt weich und voll bleibender Anschlag, eine ganz phänomenale Technik und eine gesunde und kraftvolle musikalische Empfindung — dies alles ergibt ein ganz außergewöhnliches Klaviertalent! Die wundervolle Armführung, die Elastizität und Lockerheit des Handgelenks, die staunenswerte, donnernde Vibrato-Oktaventechnik gemahnen unmittelbar an Sofie Menter, an Teresa Carreño. Chopin, Schumann spielt sie sehr sorgfältig und pietätvoll; Liszt aber gestaltet sie zu virtuosen Glanzleistungen ersten Ranges. Ihr Beethovenspiel freilich zeigt deutlich, was ihr fehlt: die innere seelische, aus Kampf, Leid und Sieg geborene Lebensreife, die tiefere, weit über das reinnur-Virtuose hinausgehende Geistigkeit. So fehlt bei Beethoven die immanente Tragik und Verfeinerung, bei Chopin der Ausdruck dessen, was unser früherer großer Künstler-Geograph Ratzel einmal von Lenaus Naturpoesie sagte: die stete tieftraurige Umwölkung seiner Seele, die schüchterne Aufhellung durch blaue Himmelsflecke, die der innere Glaube mühsam schafft.

DIE „GROSSEN BERLINER"

Berlin ist nicht allein musikalisch die deutsche Reichshauptstadt, sondern auch die deutsche Weltstadt des großen internationalen Klavierpädagogen- und Konzertpianistentums. Die großen Brennpunkte des Klavierunterrichtswesens in Berlin, die akademische Kgl. Hochschule für Musik, das Klindworth-Scharwenka-, das Sternsche Konservatorium und viele andere hervorragende musikalische Unterrichtsanstalten sind nicht allein große Berliner, sondern ganz im allgemeinen führende deutsche Konservatorien. Die Weltstadt des Konzertpianistentums zeigte bis zum Ausbruch des Weltkrieges ein durchaus kosmopolitisches, internationales Gesicht. Wie in keiner andren Stadt der Welt, lebten und wirkten in Berlin hervorragende Pianisten und Pädagogen aller großen und kleinen europäischen und überseeischen Nationen friedlich nebeneinander. Denn die gewaltige Größe und das schon quantitativ ungeheuer reiche Musikleben der Vielmillionenstadt schuf mit der Zeit jedem eine landsmännische Kolonie, einen treu und fest zu ihm haltenden Schüler- und Hörerkreis.

Da haben wir zuerst und vor allem die Kgl. Akademie der Musik und ihre Meister von internationalem Ruf. Hier herrscht noch heute der Bülowsche Geist strenger Pflichterfüllung, sauberster Gediegenheit, klassischer Form, sorgfältigster Auslegung. Hier verehrten und verehren wir Meister wie den noch durch Bülow, doch auch schon durch Tausig und Bronsart gebildeten Senator, den ehrwürdigen Heinrich Barth. Bedeutend als Klavierpädagoge, ist er zugleich einer der ausgezeichnetsten, technisch vollkommensten und durch klassische Ruhe und Vornehmheit des Vortrages beachtenswertesten Pianisten und vollendetsten Kammermusikspieler des älteren Berlin gewesen, berühmt namentlich als Beethoven-Interpret. Hier verehrten und verehren wir als weitere Königl. Professoren die akademischen Meister des Klavierspiels Johannes Schulze, Karl Heymann-Rheineck, Ludwig Hirschberg, Franz von Hennig, Ernst von Dohnányi,

den Deutsch-Balten Richard Rößler, Kurt Börner, Hermann Heydrich, Marie Bender u. a. Am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium lehrten und lehren Meister wie Conrad Ansorge, Moritz Mayer-Mahr, Celeste Chop-Groenevelt, Severin Eisenberger, Leo Kestenberg, Mark Günzburg, Louis Luntz, Kurt Schubert, Dr. James Simon, Eduard Behm und viele andere. Am Sternschen Konservatorium wirkten und wirken Meister wie Martin Krause, James Kwast und Gattin, Georg Bertram, Edwin Fischer, Edmund Schmid, Günther Freudenberg, Josef Schwarz, Dr. Max Schwarz, Fritz Masbach, Ludwig Breitner, Paul Lutzenko, Ernst Hoffzimmer, Arthur Heyland, Emma Koch. An Breslaurs Konservatorium begrüßen wir Gustav Lazarus, an John Petersens Akademie Ella Jonas-Stockhausen, Birger Hammer, Michael von Zadora, am Konservatorium des Westens den ausgezeichneten Klaviermethodiker Eugen Tetzel, am Ochs-Eichelbergschen Konservatorium Hermann Lafont, Julius Dahlke. Im Grunewald und am „Stern", als Martin Krauses Nachfolger, lehrt Rudolf Maria Breithaupt seine reformatorische Natürliche Klaviertechnik. Darnach eine kaum übersehbare Reihe vorzüglicher kleinerer Institute und eine noch weniger übersehbare Schar „Einspänner" aller Nationen, die sich selbst Methode und Konservatorium sind.

Das ist die führende deutsche Weltstadt des Klavierpädagogentums. Nun die internationale deutsche Weltstadt des Konzertpianistentums. Da saßen in Berlin bis zum Ausbruch des Weltkrieges — und sitzen vielfach noch heute dort — von bedeutenden ausländischen Pianisten die Russen Lhévinne, Schwarz, v. Bortkewicz, v. Popoff, Günzburg, Chaloff, die Polen Friedman, Eisenberger, v. Zadora, Nowowiejiski, v. Pózniak, die Engländer und Australier Howard Wells, Arthur Speed, Hutcheson, die Amerikanerinnen Carreño, Chop-Groenevelt, die Skandinavier Hammer, Jordan, Stoffregen, Schiött, Crome, der Portugiese Vianna da Motta, der Italiener Busoni, die Holländer van Dalen und Waterman, die Spanier Jonás, Casterra, Cervantes, der Argentinier Ugo de Carril. Viele von ihnen „feindliche Ausländer"

an Nationalität, viele naturalisiert, alle aber — und das stellt Deutschland und Berlin wohl ein nicht unwichtiges Zeugnis unsrer vornehmen Toleranz und aufrichtigen Gastfreundschaft aus — Freunde Deutschlands, die ihr teilweise glänzendes Auskommen in Berlin fanden, bis der große Kriegswahnsinn die Welt ergriff und sie vier Jahre lang in zwei große feindliche Lager teilte.

Soviel Namen, soviel „Große Berliner" im weiteren Sinne! „Große Berliner" im engeren Sinne aber, wenn ich die deutschen, deutsch-österreichischen und deutsch-ungarischen Pianisten, die seit langen Jahren in Berlin, zumal als geborene Berliner und Norddeutsche, leben und wirken, von Berlin aus ihre Konzertreisen unternehmen, als Virtuosen und Lehrer unzerreißbar zu Berlin gehören. Manche solcher „Großen Berliner" haben wir bereits in früheren Kapiteln kennen- und verehren gelernt; so als großen Chopinspieler den (österreichischen) Polen Ignaz Friedman, bei den (österreichischen) Polen seinen ausgezeichneten Landsmann Severin Eisenberger, bei den Portugiesen den Bülowschen Akademiker Vianna da Motta, bei den Lisztspielern Burmeister, Singer, Kestenberg, Szantó, Solty, Martha Remmert, Emma Koch, Lina Schmalhausen, im rheinischen Kreise James Kwast, bei den Regerspielern seine Gattin Frieda Kwast-Hodapp.

Nun die „eigentlichen Großen Berliner" in bunter Reihe und einen Österreicher aus der Wiener Leschetizky-Schule, die sich auch in Berlin einen bedeutenden unmittelbaren und mittelbaren Kreis geschaffen hat, voran! Es ist der heute wohl größte „Große Berliner" seit dem Scheiden von Busoni, Lamond und Friedman von Berlin: Arthur Schnabel. Man muß ihn Schubert und Beethoven, ganz besonders aber Brahms und noch einmal Schubert spielen hören. Seine Persönlichkeit ist scharfgeschnitten und männlich, sein Anschlag von kristallener Klarheit und echt Lisztschem „großem Ton", ungemein schattierungsfähig und von wundervoller verträumter Weichheit im Piano, sein Rhythmus wahrhaft eisenfest, vielleicht bisweilen zu „preußisch-stramm" und

eisenfest, sein Temperament das feurige und warme des Österreichers, seine Technik mehr glänzend als warm und im Skalenspiel nach Leschetizky-Art verhältnismäßig tonschwach. Sein Empfinden ist durchaus romantisch in seinen jähen Gefühlsschwankungen, vornehm zurückgehalten und in sich gekehrt, bei Beethoven und Brahms aber eines mächtigen und echten Pathos fähig. Er ist ein hochgebildeter und ein moderner Künstler. Ersteres verrät sich in der Schärfe und Treffsicherheit seiner musikalischen Charakteristik, in der bewußten feinen Kunst musikalischer Detailbehandlung; letzteres in der Art, wie sein Spielorganismus locker, mit echter Schulterspannung und beseeltem Fühlton arbeitet. So versteht er als einer der wenigen in unsrer Zeit auf dem Klavier eine weite Kantilene zu singen, eine herrlich breit gespannte melodische Linie zu spinnen. Sein Temperament ist glühend, der Ausdruck seines Spiels unmittelbar, die Energie und Leidenschaftlichkeit seines Spiels imponierend. Zur modernen Nervenverfeinerung aber kommt das, was Schnabel in der langen Reihe unsrer Klaviervirtuosen und Kammermusikspieler einen allerersten und bevorzugten Platz anweist: die Rasse des echten und bedeutend angelegten Vollblutmusikers.

Schnabel ist die bedeutendste Persönlichkeit der von jeher nicht unbedeutenden österreichischen pianistischen Kolonie in Berlin. Als Lehrer am Sternschen Konservatorium nach längerer Wirksamkeit in Amerika mit Berlin verwachsen blieb der im zweiten Weltkriegsjahr in Triest verstorbene, auf Istrien von deutschen Eltern geborene und durch die Leipziger Akademie (Weidenbach), zuletzt noch durch Martin Krause in Berlin ausgebildete Anton Foerster. Er war ein Techniker von sehr bedeutendem und solidem Können und ein immer geschmackvoller und feinsinniger Virtuose, der auch für seine, abseits von der ausgetretenen Heerstraße gehenden Programme aufrichtiges Lob verdiente. Sein Anschlag war vielleicht nicht eben allzu nuancierungsfähig und wohl ein wenig spröde, seine Gestaltung nicht allzu plastisch oder schärfer ausgeprägt persönlich; dennoch war

er im besonderen ein ausgezeichneter Liszt- und ein sehr guter und überzeugender Schumannspieler, dem das Verdienst gebührt, namentlich für des romantischen Meisters Sonaten zielbewußt eingetreten zu sein.

Viel Schnabelsches im besten Sinne besaß in seinem Spiel auch Schnabels und Leschetizkys Schüler, der im besten Mannesalter durch Unglücksfall auf der Eisenbahn auf tragische Weise ums Leben gekommene, in Berlin ansässige Frankfurter Paul Goldschmidt. Der Virtuose überwog den Musiker. Die scharf geschliffene, klare und glänzende Technik imponierte. Die musikalische Sicherheit und rhythmische Prägnanz, ganz besonders aber die feinmusikalische Art der Detailzeichnung in langsamen Sätzen, die frische, temperamentvolle und natürliche Art, mit der er seine Aufgaben als eleganter und lyrisch gerichteter Spieler anpackte, erinnerte oft unmittelbar an seinen Meister. Es ließ das, was als kleine Schwäche oder Neigung zur äußerlichen Wirkung vielleicht weniger gefiel — die verhältnismäßige Kälte seiner Tongebung, der zuweilen des Effekts halber vor dem Schlußton zugunsten der glänzenden „Spitze" unterbrochene Fluß großer Skalen, ein gewisser Mangel an tieferer Geistigkeit —, der im ganzen außerordentlich großen und schönen Hoffnung zuliebe herzlich gern übersehen.

Halb zur Wiener, halb zur Berliner Akademie als Schüler Hermann Grädeners und Max Bruchs, ganz aber zu Arthur Schnabel als einer seiner besten Schüler gehört der Wiener Willy Bardas in Berlin, der gleich Goldschmidt das Beste von der Art seines letztgenannten Meisters überkommen hat. Das ist: kristallklare, glatte und untadelige Technik, voller Konzertton, gut und scharf entwickelter rhythmischer Sinn. Aber er ist vielleicht noch in höherem Grade wie Schnabel ein mehr berlinisch-preußischer und norddeutscher, als wienerischer, ein gleichbleibend kühler, leidenschaftsloser und ein mehr mechanisch, als geistig und gefühlsmäßig, ein mehr abstrakt und zeichnerisch, als klangsinnlich und farbig empfindender Spieler.

Zur österreichisch-ungarischen Pianistenkolonie Berlins

gehörten lange Jahre auch der jetzt wieder in seiner Vaterstadt ansässige Wiener und Schüler der dortigen Akademie (Fischhof, Fuchs) Bruno Eisner, weiterhin der in Triest geborene, doch durch italienische, französische und Rubinstein-Lisztsche Schule gegangene, ausgezeichnete Virtuose Ludwig Breitner und in gewissem Sinne, trotz seiner deutsch-amerinischen Abstammung, auch ein Meisterschüler Leschetizkys, Richard Buhlig. Von all diesen, technisch und musikalisch durchweg vorzüglichen Pianisten ist heute wohl einzig Buhlig auch außerhalb Berlins, in fast allen europäischen Ländern, namentlich aber auch in Nordamerika, viel bemerkt worden. Er ist etwa der deutsch-amerikanische Ansorge: ein bis zum Mystisch-Visionären selbstvergessener, phantasie- und poesievoller stiller und nachdenksamer Träumer.

Träumer und Lyriker, und in beidem Naturen wie Ansorge oder Buhlig verwandt ist auch der in Petersburg von deutschen Eltern geborene Waldemar Lütschg. Sein Vater einte in seiner Schulung die Berliner und Leipziger Akademie — Kroll, Kiel einerseits, Richter, Moscheles andrerseits — mit der Romantik Adolph Henselts; sein Sohn und Schüler weckte das erste Aufsehen mit Henselts schönem, romantischem F-moll-Konzert. Dieser romantische Anfang blieb für sein Leben und sein Spiel bestimmend: als Romantiker des Klavierspiels ist Lütschg vor allem ein überaus feinsinniger Schumannspieler geworden. Und als solcher enthüllt er seine romantisch verträumte, weich versonnene und zurückhaltende lyrische Art erst ganz; sie ist so vornehm und fein in der Empfindung, wie durch und durch musikalisch, ausgereift persönlich, poetisch und von einer hochentwickelten, glänzenden und sauber geschliffenen Technik getragen. Seine Fähigkeiten weisen ihn im wesentlichen den Klassikern und Romantikern zu, die er in gesunder, warmblütiger Auffassung interpretiert. Fern liegt ihm das Ergrübelte; dazu ist seine Phantasie zu reich. Wenn Lütschg heute nach Musikalität und klavieristischem Können in der ersten Reihe der „Großen Berliner" steht, so dankt er das

seinem Talent, wie seiner glücklichen Selbsteinschätzung gleichermaßen.

Neben Schnabel hat sich in den letzten Jahren der Schweizer Edwin Fischer einen allerersten Platz unter den „Großen Berlinern" errungen. Schüler des Basler und des Berliner Sternschen Konservatoriums (Martin Krause) und zuerst als Begleiter Ludwig Wüllners bekannt geworden, steht er heute bereits in der vordersten Reihe der deutschen Konzertpianisten. Und das, obwohl er noch ganz Werdender, ganz Sturm und Drang ist. Denn er schießt gern über das Ziel hinaus, bewegt sich am liebsten in Extremen und scheint mir nicht ganz frei von Possartscher „großer Pose" zu sein. Seine Stellung zu den Klassikern wird oft noch allzusehr durch übergroßen Subjektivismus getrübt. Und mit etwas gemischten Gefühlen sieht man seine neuerliche Hinneigung zu Brahms und die damit drohend aufsteigende Gefahr eines inneren Stehenbleibens und Versandens im Akademisch-Spröden. Diese Mängel abgezogen, haben wir in Fischer trotz allem eine der wenigen bedeutenden pianistischen Persönlichkeiten vor uns. Der zartsinnige Träumer in ihm erinnert an Ansorge, an Buhlig; der Darsteller des musikalischen Barock bei Beethoven an den modernen Moskauer Klavierkomponisten und Pianisten Nikolaus Medtner, mit dem er auch gleich Severin Eisenberger das jede starke Gefühlsregung widerspiegelnde, gespannte Mienenspiel teilt. Fischer ist ganz gewiß kein blendender, eleganter Klaviervirtuose, sondern ein geistiger, menschlich und künstlerisch reifer und innerlicher Musiker, Klavierspieler von feinstem Kunstverstand und lebendigstem, auch einem versonnenem Humor nicht verschlossenem Gefühl. Er ist kein Meister des farbenreichen Anschlags — das forte höherer Stärkegrade klingt oft hart geschlagen, das piano und pianissimo zuweilen dünn und körperlos. Aber die deutsche zeichnerische und polyphone, kristallklare Art seines Klavierspiels hat dafür andere und nicht minder eigene Reize: sie wächst sich zu einer Kunst der zartesten Gefühlsregungen und seelischen Übergänge aus, mit einer Feinheit der Phra-

sierung, einer unbedingten Sicherheit und Schönheit im Formalen, einem durch ebenso unbedingte Selbstbeherrschung, durch im großen ordnende und im kleinen gliedernde Besonnenheit geadelten gesunden Temperament, wie wir sie zu gleicher harmonischer Einheit nur bei Künstlern, wie etwa Pauer oder Buchmayer, entwickelt finden. Wenn man aber über dem Geistigen und Musikalischen bei Fischer den sogar ganz hervorragenden und gediegenen Techniker vergißt, so scheint mir das das Ehrendste und Deutscheste zu sein, was sich über ihn sagen läßt.

Ich reihe unter die „Großen Berliner" nunmehr zwei ausgezeichnete Künstler, die ein Gemeinsames in der norddeutsch-niederdeutschen Abkunft und berlinisch-akademischen Schulung haben. Weniger bei dem durch Jedliczka und Rüfer gebildeten Georg Bertram, als bei dem durch Rudorff und Bruch geschulten deutsch-baltischen Hochschullehrer Richard Roessler blieb das konzertpianistische Wirken leider in der Hauptsache auf Berlin beschränkt. Bertram, einer unsrer ersten und brillantesten deutschen Pianisten, ist ein außergewöhnlich fein, zart und echt pianistisch beanlagtes poetisches Temperament von tiefem Empfinden, sinnlich-reizvollem und schönem Klavierton, Grazie und Anmut der Auffassung und intimer lyrischer Art, die Händel, Scarlotti und Mozart gleich gut gerecht zu werden vermag, wie Schumann und ganz besonders Chopin. Roessler ist ganz Typ Hochschule und Preußisch-Berlin: gewissenhaft, objektiv-kühl, glatt, perlend, peinlich sauber und korrekt bis aufs i-Tüpfel, ganz unromantisch, durchaus achtunggebietend, ja, bedeutend in allem Technischen, doch ohne genialen Einschlag, ohne musikalische Individualität und eignes inneres Erleben und mit unverkennbarem pädagogischem Einschlag.

An den Schluß dieses Kapitels aber setze ich endlich einige jüngere Klaviervirtuosen durchaus modernen Stils. Zunächst einen aus Busonis Meisterschule, Egon Petri, der, ob er auch als Sohn des jetzigen ersten Konzertmeisters

der Dresdner Hofoper und ob er auch durch sein erstes grundlegendes Gymnasial- und Musikstudium bei der Carreño, bei Buchmayer, Kretschmer, Draeseke und Uso Seifert in Dresden den Mitteldeutschen zuzurechnen scheint, nicht nur durch Hannoversche Heimat, durch Wohnsitz und Universitäts- und Klavierstudien, sondern auch durch sein stilles Studienjahr im einsamen, doch malerberühmten niederdeutschen Heide- und Moordorf Worpswede und seine großzügigen Berliner Serien-Klavierabende und Konzerte mit Orchester, sein systematisches Eintreten für Busonische Kompositionen und Bearbeitungen, seine umfangreiche Lehrtätigkeit zu den Norddeutschen, zu den „Großen Berlinern" gerechnet werden muß. Mitarbeiter Busonis an seiner großen Bach-Ausgabe, in England vor Kriegsausbruch so gefeiert, wie in Italien, in Holland wie in Polen und Galizien, beschließt er in Wahrheit die Großen Berliner als ihr internationaler Virtuose großen, durchaus Busonischen Stils: famoser Könner und Techniker, stahlhart, schwankend zwischen Überzeugung und Pose, mit wenig Eigenerlebtem und Übertragung des Pädagogisch-Analytischen ins Moderne.

Endlich ein paar jüngere Berliner Virtuosen, die zugleich auch durch die Schule der modernen Pariser Akademie gingen. Beide sind Preisträger des großen Pariser Konservatoriumpreises. Von ihnen hat Egon Pütz bei Pugno, Felix Dyck bei Diémer studiert; Pütz zuvor bei Gortatowski und der Carreño, Dyck bei dem ausgezeichneten Berliner Klavierpädagogen und Methodiker Meyer-Mahr. Dyck hat sich auch als Partner am Klavier von Manén, Frieda Hempel, Telmányi, Erna Denera, Alfred Wittenberg und andren bedeutenden Solisten bekanntgemacht. Pütz ist ein besonders auch in Amerika populärer Name: ein tüchtiger Spieler ohne bedeutendere technische oder dichterische Vorbedingungen, von bestem Willen, aber mangelnder Kraft, der sich leider immer mehr vornimmt, als er einlösen kann. Aus der Berliner Schule Georg Bertrams und Arthur Schnabels endlich ist der Berliner Hans Baer hervorgegangen. Aus der

Meyer-Mahrs der junge Ernst Roters, ein grundmusikalischer, pianistisch und kompositorisch vielversprechender Spieler mehr orchestral-kapellmeisterlichen, als eigentlich konzertpianistischen Charakters, der infolgedessen für feineren technischen Schliff nicht zu haben ist. Damit sei das Kapitel der „Großen Berliner" geschlossen.

DAS NORDDEUTSCHE KLAVIERSPIEL

Die charakteristischen Eigenschaften des norddeutschen Klavierspiels werden wir an den einzelnen norddeutschen Klavierspielern und Klavierspielerinnen selbst kennenlernen. Wir bilden zwei Gruppen. Eine niederdeutsch-nordwestdeutsche mit Hamburg, Schleswig-Holstein, Hannover und Braunschweig. Eine Berliner, die zugleich die niederdeutsche west- und ostpreußische in sich begreift. Die große Studienstadt all dieses norddeutschen Pianistentums, im engeren Sinne, auch für das nordwestdeutsche und ostdeutsche, bleibt Berlin mit seiner Akademie und den übrigen großen Musikschulen. Daraus ergibt sich ein norddeutsches Pianistentum im weiteren Sinne: ein deutsches Pianistentum, das infolge Studiums, Ansässigkeit und jahrelangen Wirkens auch bei einer nicht-norddeutschen Stammeszugehörigkeit nach Charakter, Art und Spiel mit der Zeit unauflöslich mit Norddeutschland, mit Berlin verbunden wurde.

Die Großen unter den Norddeutschen haben wir im Kreise der „Großen Berliner" bereits kennengelernt. Sind es nun nicht alle Große, die jetzt in langer, bunter Reihe knapp charakterisiert an uns vorüberziehen, so sind es zum überwiegenden Teile doch auch ganz gewiß keine Kleinen. Es sind durchweg vortreffliche Pianisten, von der achtbaren Tüchtigkeit bis zum edlen und echten Virtuosentum, und es sind charakteristischerweise sehr viele Frauen.

In Hamburg, der Stadt der Marxsen, Gurlitt, Biehl und Krause, überwiegt im allgemeinen das Klavierpädagogentum. Das stimmt zu unserer Beobachtung, daß der Virtuosentrieb, je nördlicher, desto schwächer wird. Konzertpianistisch steht, auch als Führer des Hamburger Trios, Edmund Schmid als Hamburgs bedeutendster jüngerer Klaviervirtuose, an unbedingt überragender und erster Stelle. Wir haben diesen gebürtigen Berliner, der aber seit Jahren als Pianist und Pädagoge längst ganz und gar in den Hamburger Kreis hineingewachsen ist, bereits unter den „Großen Berlinern"

flüchtig begrüßt. Pädagogisch wie Eisner gelegentlich zwischen Hamburg und Berlin geteilt, konzertpianistisch jedoch, mit dem Wohnsitz in Hamburg, in allen großen deutschen Musikstädten zu Hause, hat sich der durch Otto Hegner, Martin Krause und Severin Eisenberger gebildete Edmund Schmid gleich Fischer und Bertram in den letzten Jahren zum tüchtigsten jüngeren konzertpianistischen Nachwuchs Deutschlands gesellt. Ganz besonders als Beethoven- und als Brahmsspieler. Als solcher bildet er etwa die norddeutsche Ergänzung zum Schotten Frederic Lamond, zum Süddeutschen Max Pauer, zum Österreicher Arthur Schnabel, zum Deutsch-Ungarn Josef Weiß, zur Rheinländerin Elly Ney. Die beiden Welten des Hebbelschen, stolz und charaktervoll aufbegehrenden Trotzes und starken, fast dramatischen Impulses, wie der Theodor Stormschen, romantisch verschwimmenden norddeutschen lyrischen Stimmungspoesie liegen in seinem Spiel seelisch und tonlich beinahe unvermittelt nebeneinander. Dort der mächtige rhythmische Schwung, die prachtvolle Disposition und die ungemein energische Gestaltungskraft seines Lehrers Eisenberger, an den auch Schmidts „rhythmische Mimik" des Kopfes und die eigentümlich gespannten Gesichtszüge erinnern, hier verinnerlichtes und versonnenes Träumen ohne schärfere Zeichnung in zartesten und gedecktesten Farben. Ein famoser Techniker, spielt Schmid gesund und natürlich; vor allem aber hat man doch Anlaß, in ihm einen neuen ausgezeichneten Brahmsspieler zu begrüßen. Brahms' Händelvariationen oder F-moll-Sonate sind imponierende Gipfel seines Könnens. Es entspricht ganz Brahmsischem Wesen, wenn der vergeistigte und bis zuletzt fesselnde, ausgezeichnete Musiker den gleichwohl eminenten Virtuosen, der romantische Träumer den herben Tragiker überwiegt und sogar das starre, stille Grauen der Edward-Ballade mit weißem, mitleidigem Schleier deckt, wenn neben der Großkunst der Sonaten, Variationen, Balladen und Rhapsodien auch der, von Theodor Storms und Claus Groths Geist empfangenen Kleinkunst der weich und elegisch resignierenden Inter-

mezzos, der versonnenen Fantasien und der ungebärdig aufbrausenden Capriccios auf Schmids Brahms-Programmen niemals vergessen wird.

Neben Schmid treten in Hamburg konzertpianistisch einige weitere ausgezeichnete Künstler niederdeutscher Abstammung schärfer heraus. Von den älteren am schärfsten, wenn auch leider rein lokal, als „der" Begleiter und — neben Edmund Schmid — „der" Kammermusiker Hamburgs Wilhelm Ammermann, ein ehemaliger Schüler des Bernuthschen Konservatoriums und der Münchner Akademie. Grundmusikalisch, energisch, rhythmisch scharf und eigenwillig, viel mehr Geist als Empfindung, von geringer Modulation des Anschlags, doch gewaltiger Routine auch im Vomblattspiel, schadet ihm als Solisten die Spitzigkeit seines Anschlages und die Kleinheit seiner Auffassung; hier beherrscht er Mozarts Stil am besten. Der durch die Kölner Akademie gebildete Niederrheinländer Hans Hermanns, der Begründer und Leiter der Hamburger Klavier-Akademie, ist ein ausgezeichneter Pädagoge und ein nervös-beanlagter, kapriziös-geistreicher und darum nie ganz über der Situation stehender Konzertpianist von energischer und kraftvoller Ausprägung des Rhythmus. Er fühlt das wohl selbst und spielt sehr selten in Hamburg Solo. Aber sein pianistischer Name erhielt doch seinerzeit auch im Reiche durch Vorträge auf zwei Klavieren mit seiner ehemaligen Gattin Marie (Hartzer-)Stibbe einen vorzüglichen Klang. Und damit sei zugleich dieser, als Tochter eines Großkaufmanns auf Java geborenen und durch die Frankfurter Meisterschule Carl Friedbergs gegangenen tüchtigen Pianistin von zarter und etwas blasser Individualität und heutigen Gattin des Hamburger Violinvirtuosen Richard Hartzer, die Gernsheim und Xaver Scharwenka auch zu einer respektablen Komponistin gebildet haben, ehrend gedacht. Unter den jüngeren Hamburgern hat sich der durch die Schulen der Hamburger Akademie (Fiedler, Hegner), Schönbergers und Breithaupts in Berlin gebildete Conrad Hanß als etwa so eine Art hamburgischen Alfred Hoehns, als einer der innerhalb des ma-

terialistisch, nüchtern und robust veranlagten niederdeutschen Volksstammes so beklagenswert seltenen Romantiker und Poeten des norddeutschen Klavierspiels von kräftigem Temperament, geistiger Beweglichkeit, eminenter musikalischer Veranlagung und bemerkenswerter persönlicher Gestaltungskraft seit etwa 1910 auch im Reiche bekanntgemacht. In seiner scharfen Rhythmik merkt man noch die Schule Max Fiedlers; leider kämpft er immer noch mit der Technik, in der ihm auch Breithaupt kein Erlöser wurde. Ein besonderes Verdienst gebührt ihm um den Versuch einer Einbürgerung der kostbaren Klavierminiatur Theodor Kirchners im Konzertsaal.

Einen bedeutenden Pianisten von überragendem Rang wie in den siebziger bis achtziger Jahren vorigen Jahrhunderts meinen Vater aus Bülows Meisterschule, Rudolph Niemann, besitzt Hamburg zurzeit überhaupt nicht. Die Hamburger Pianistinnen widmen sich gleichfalls in der Hauptsache dem Lehrfach. So die ehemalige Schülerin Clara Schumanns und Arthur Schnabels, Elisabeth Martienssen, so die durch Max Fiedler an der Hamburger Akademie und James Kwast gebildete, gediegene Musikerin Elsa Wolde. Einzig Ilse Fromm-Michaels, die die Berliner Akademie und später Kwast, dieser Erzieher so vieler norddeutscher Pianistinnen, und Friedberg zur modernen Pianistin und Interpretin Regers, Debussys, Granados' u. a. heranbildeten, stellt die konzertpianistische Laufbahn allen voran, teilt aber mit manchen ihrer norddeutschen Kolleginnen die durch Pfitzner und Steinbach geförderte ernsthafte Kompositionsbegabung. Sie ist eine sehr sensitive und in die Tiefe schürfende, technisch außerordentlich tüchtige Spielerin, die weniger Schwung und großen Zug, als musikalische Feinarbeit und ein enormes Gedächtnis zu bieten hat.

Hamburgs große Nachbar-Hansastadt Bremen rühmt sich in David Bromberger eines ungemein sauberen, geschmackvollen und gewissenhaften Konzertpianisten, Kammermusikers und Pädagogen älterer, klassischer Schule. Mit Ehren nennt es auch Felix Odenwaldt, einen Reußen von

Geburt, sein eigen, der Ruthardts Leipziger akademische Meisterschule absolvierte und als vorzüglich namentlich im Vortrag der letzten Beethovenschen Sonaten gilt. Von Jüngeren vor allem den gerade auch als Begleiter ausgezeichneten, aus Martin Krauses und Télémaque Lambrinos Meisterschulen hervorgegangenen Julius Schlotke.

Schleswig-Holstein hat seine ganz wenigen Konzertpianistinnen in Kiel und Flensburg ansässig gemacht. In Flensburg wirkt die tüchtige Lehrerin und in der heimatlichen Provinz angesehene Pianistin Hedda Klimek. In Kiel lebt die durch die Berliner Akademie und Stavenhagen gebildete Thüringerin Hedwig Doebel-Nissen. Gattin eines hohen Marineoffiziers, hat sie ihre geliebte Kunst dreizehn Jahre lang ruhen lassen und erst seit wenigen Jahren als sehr tüchtige Schumannspielerin wieder in Hamburg und Berlin an die Öffentlichkeit getragen.

Ost- und Westpreußen ist in pianistischer Personalunion seit alters mit Berlin verbunden. Einzig der ehemalige akademische Reisenauerschüler Artur Reinhold hat es früher jahrelang auch in Leipzig vertreten. Er war — so müssen wir leider heute schon sagen — ein geborener und ausgesprochener Konzertspieler mit besonderer Begabung für den Lisztvortrag. Seine Technik hatte virtuosen Glanz und Schmiß, sein vollsaftiger, kräftig modellierter Ton Plastik; seine großzügige Auffassung verriet gesundes, kraftvolles und natürliches Empfinden bis zur ostpreußischen robusten Derbheit, Temperament, Rasse und die Gabe anschaulicher Charakterisierung. Als Reisenauerschüler ging ihm Farbe und Pedalkunst über alles, wobei sich freilich die Gefahr, durch allzu reichliche Anwendung der Dämpfung und der von seinem Meister überkommenen „Bebung" gehaltener Kantilenentöne durch das Carezzando der Hand und das sog. „Zitterpedal" des Fußes die Konturen leicht ins unklare zu verwischen, die ruhigen, weiten Linien der Phrasierung zu zerreißen, nicht immer vermeiden ließ. Zwei Ostpreußen polnisch gefärbten Namens wirken in Berlin: Oscar Zalewski und Eduard Nowowiejski.

Beide waren Schüler der Berliner Akademie; Zalewski hat bei Johannes Schulze, Nowowiejski — ein jüngerer Bruder des Komponisten Felix von polnischen Eltern — spielte schon als Knabe öffentlich und hat fünf Jahre ernst bei Rudorff, Barth und Börner Klavier studiert. Zalewski erwarb sich pianistisch namentlich seinerzeit durch seine Vorträge der verschiedensten Klavierkonzerte unter Bilses Nachfolger Meyder im Konzerthause und seine Vorträge auf zwei Klavieren mit seiner verstorbenen Schwester und hochbegabten Schülerin Marie einen sehr guten Namen, um sich dann mehr und mehr dem Lehrberufe zuzuwenden. Nowowiejskis Talent wurde von Max Bruch entdeckt und hat sich auf Konzertreisen in Deutschland, Österreich und Polen als eine der bedeutendsten Erscheinungen unter unsren jüngeren Pianisten vorgestellt. — Von den älteren ostpreußischen Pianistinnen in Berlin erinnert Anna von Gabain freilich weder an ihre Lehrerin Carreño, noch an ihren Münchner Lehrer Beer-Walbrunn. Sie spielt — an sich nicht tadelnswert — wie Raoul Pugno vom Blatt; leider bleibt aber dabei ihre persönliche Auffassung völlig in den Seiten stecken. Ihre guten technischen Anlagen sind lediglich durch Fleiß achtunggebietend entwickelt, irgendeine Persönlichkeit steht jedoch nicht dahinter. Ein großes Verdienst aber nimmt sie unbedingt für sich in Anspruch: sie ist eine der leider im Gegensatz zum Ausland so unglaublich seltenen deutschen Pianistinnen, die den Lebenden unter den ebenso seltenen deutschen Klavierkomponisten ihr Recht werden läßt, systematisch und durch keine Fehlschläge entmutigt für gutes Neues eintritt. Das bleibt der tüchtigen Klavierspielerin auf alle Fälle unvergessen! Westpreußen stellt in Magda Siemens eine Pianistin von gesunder künstlerischer Energie, scharfem rhythmischen Sinn, plastisch modellierendem Anschlag und ebenso frischer wie ernster Musizierfreudigkeit. Sie hat in Danzig bei Conrad Weyer und in Berlin bei der Leschetizky-Schülerin Frau Marie Wankiewicz, bei dem Ruthardt- und Carreño-Schüler Ugo de Carril und bei Ansorge studiert und sich auch als Begleiterin der Cläre

Dux einen ausgezeichneten Namen gemacht. Den jüngeren und jungen Ostpreußinnen ist Else Grams eine zartsinnige romanische Dichterin am Klavier erstanden. Sie hat in Königsberg unter Conrad Hausburg und dann in ihrer neuen Heimat Berlin am Sternschen Konservatorium unter Martin Krause und Felix Dreyschock, später noch unter Vianna da Motta und namentlich unter Ansorge Klavier studiert und sich zu einer feinen und zartgeistigen pianistischen Persönlichkeit von vortrefflichen technischen Anlagen entwickelt. Eine ähnliche Entwicklung hat auch eine andre sehr begabte junge Landsmännin, Leni Rohrmoser, genommen; nach vorbereitendem Unterricht in ihrer Vaterstadt Gumbinnen kam sie schon als Backfischchen in Martin Krauses Berliner Meisterschule am Sternschen Konservatorium und teilt heute, zur vortrefflichen, technisch gediegenen und in der Auffassung gewissenhaften und von natürlichem Respekt gegen das Kunstwerk getragenen Pianistin erwachsen, ihre Lehrtätigkeit zwischen Berlin und Brandenburg.

Hie guet Brandenburg allerwege: damit sind wir nun ganz und gar in Berlin festgewurzelt. Berliner Pianistinnen! Nur die bunteste Reihe kann den freundlichen Leser durch ihr anmutiges Labyrinth hindurchleiten. Und nur die immer wieder nachdrücklich betonte Tatsache, daß wir es in ihm mit fast unübersehbar vielen Personen, doch mit ganz erstaunlich wenigen Persönlichkeiten zu tun haben. Immer wieder muß gesagt sein, daß das Mittelmaß, der tüchtige Durchschnitt im norddeutschen Klavierspiel das Geniale und Eigene ganz unvergleichlich überwiegt. Das ist eine an sich bedauerliche Erscheinung, die aber im Wesen und im Verhältnis des Norddeutschen, des Niederdeutschen zur Kunst ihre volle Erklärung findet.

Zuerst eine echte Brandenburgerin, die aus Martin Krauses, Jedliczkas und Ansorges Meisterschule hervorgegangene Anna Bohm. Sie ist zugleich eine echte norddeutsche Spielerin: bürgerlich, gut musikalisch, technisch sehr tüchtig, wenn auch etwas schwerflüssig und schwunglos, von natür-

lichem lyrischem Empfinden und vortrefflichem Tonsinn, eher zeichnerisch und plastisch-formal als koloristisch-romantisch oder stimmungsmäßig begabt, mit besonderem Talent fürs intime Genre. Martin-Krause-Schülerin ist auch Elisabeth Bokemeyer. Tochter des damaligen Berliner Generalsekretärs der Deutschen Kolonialgesellschaft, in hochmusikalischer Familie aufgewachsen, kam die Siebenjährige aufs Sternsche Konservatorium und ward bereits mit zehn Jahren als glänzendes Talent erkannt. Sie fing sehr vielversprechend als außergewöhnlich begabte Lisztspielerin von herrlicher Kraft und Fülle des Anschlags, großem Stil, glänzender Passagen- und Oktaventechnik und elegantem, durchgeistigten Vortrag in großen Konzerten an, verschwand aber dann durch ihre Heirat sehr bald vom öffentlichen Schauplatze. An Glanz des Virtuosen, an Energie, Wucht und Männlichkeit in Auffassung und Vortrag ähnelt ihr Conrad Ansorges Gattin und ehemalige Schülerin Margarethe Ansorge. Sie ist eine brillante und kraftvoll, fast allzu einseitig kraftvoll gestaltende Virtuosin von großem und plastisch modelliertem Konzertton, feurigem Temperament und hervorragendem technischen Können und hat um die Einführung der Kammermusik mit Klavier Conrad Ansorges in Deutschland bedeutende Verdienste. Durch ihren Vater, die hervorragende Lisztspielerin Martha Remmert und den modernen Methodiker der Natürlichen Klaviertechnik, Rudolf Maria Breithaupt, ist Käthe Heinemann gebildet. Nach längerer klavierpädagogischer Tätigkeit am Dortmunder Hüttner-Konservatorium ist sie jetzt wieder in ihre Vaterstadt zurückgekehrt. Sie sollte einst als „Wunderkind" gemacht werden. Das solid-bürgerliche Pädagogentum ihres Vaters bewahrte sie vor diesem Schicksal. Heut ist sie längst „ausgewachsen" und eine vorzügliche Pianistin. Sinnig, intim, frauenhaft weich, von fein schattiertem, zartem und duftigem Klavierton und echtem „Adagiogeist" für langsame Sätze, romantisch, technisch gediegen, natürlich und gut musikalisch im Empfinden: das etwa wäre die Signatur der in Warschau von deutschen Eltern

geborenen, daselbst durch Paderewkis Lehrer Rudolf Strobl, in Petersburg durch Annette Essipoff, in Berlin durch Teresa Carreño und Breithaupt gebildeten Frau Martha Erbs-Küntzel.

Damit gehen wir zu drei Persönlichkeiten des norddeutschen Klavierspiels über, die sämtlich das eine gemeinsam haben, daß sie keine Berlinerinnen von Geburt sind. Die erste ist Frau Else Gipser, eine prachtvolle, poetisch-romantische und gefühlsmäßige Temperamentsspielerin, die entfernt an die Rheinländerin Elly Ney erinnert. Kurt Herold in Sondershausen, die Leipziger Akademie mit ihrem ausgezeichneten Klavierprofessor und eminenten Führer durch die Klavierliteratur, Adolph Ruthardt, Leschetizky und Breithaupt haben sie in der Hauptsache gebildet. Was diese, Nordhausen am Südharz entstammende rassige und eigenartige pianistische Persönlichkeit aber heute ist, das hat sie in schwerem Lebenskampf ohne Hilfe und Protektion ganz allein und ganz langsam aus eigner Kraft erreicht. Heute steht sie in der ersten Reihe unsrer jungen deutschen Pianistinnen; zur Poesie und echten Weiblichkeit des Empfindens, zum echten, brausenden Vollbluttemperament, zum hochentwickelten und hochkultivierten Klang- und Farbensinn, zur feinmusikalischen und liebevollen Detailbehandlung hat sie den hinreißenden Schwung, die Dramatik in den großen Steigerungen, die plastische und klare Gliederung und Architektur der bedeutenden und kraftvoll zusammenreißenden Gestalterin am Klavier hinzugewonnen. Wie heilig ernst es ihr aber mit ihrer Kunst ist, zeigt auch ihr im eigentlichsten Wortsinn „technischer Studiengang": immer wieder erkennt sie, was noch fehlt, damit ihr Spielorganismus weder zu versteift, noch zu locker, frei und natürlich arbeiten kann. Auch in Stil und Darstellung ist sie auf die Romantik eingestellt: sie ist zugleich eine unsrer ganz wenigen berufenen norddeutschen Schumann- und Chopinspielerinnen von jener reichen und starken Menschlichkeit, die grade die Romantiker zu Seelen- und Herzenskündigern macht. Wie Else Gipser ist auch die durch James Kwasts Berliner Schule gegangene und seit längeren Jahren

in Berlin, jetzt in Dortmund ansässige Vogtländerin Martha Schaarschmidt eine Persönlichkeit. Sie ist eine Künstlerin von kraftvoller Gesundheit und allen „interessanten Auffassungen" abholder schlichter Natürlichkeit. Die männlich energische Gestaltungskraft ist imponierend, großzügig und plastisch. In den oft mit sensibelstem Feingefühl gegebenen Stimmungsübergängen verrät sich eine eminent musikalische und vornehme Natur. Das starke, doch ein wenig schwerflüssige und rhythmisch unbeschwingte Temperament und die prachtvolle Armmuskulatur weisen die Künstlerin vornehmlich auf heroisch-pathetische Aufgaben großen Stils. Hier fällt es auch weniger auf, daß ihre, mit voller, wuchtiger und versteifter Armschwere geschlagenen Fortissimo-Oktaven hart bleiben, und daß die Mittelfarben nicht in gleichem Maße ausgebildet sind, wie das durch echt frauenhaft sinniges und zartes Empfinden, durch seelische, tonliche und gefühlsmäßige Verfeinerung entzückend fein abgestufte Piano und Pianissimo. Schon heute aber gehört gleich der Gipser auch die Schaarschmidt mit ihrer bedeutenden und soliden Technik, ihrem schönen künstlerischen Ernst, ihrem vergeistigten und poesievollen Vortrag zu den allerbesten unsrer jüngeren norddeutschen Pianistinnen. Die dritte Persönlichkeit unter diesen zahlreichen norddeutschen Pianistinnen aber ist Emmy Knoche. Als Tochter eines höheren Offiziers in Mainz geboren und dort, in Diedenhofen und Köln aufgewachsen, gehört sie ihres vieljahrelangen Wirkens in Braunschweig halber zum norddeutschen und ihres Studiums bei Ansorge wegen zum Berliner Kreise. Auch als bedeutende Beethovenspielerin und ausgezeichnete Kammermusikerin. Sie ist spät in die große Öffentlichkeit gekommen, steht aber schon heute in der ersten Reihe unsrer norddeutschen Pianistinnen. Mit ihrem Meister hat sie die norddeutsche Neigung zu sinnigem und versonnenem Träumen gemein. Mehr geruhigen und vielleicht zuweilen etwas bedächtigen Temperaments, weiß sie bei Schumann alle Stellen, wo der zarte Lyriker Eusebius spricht, mit enimentem musikalischen Feingefühl und feinster Klangpoesie am Klavier

nachzudichten. Chopin übersetzt sie wohl ein wenig ins Schumannsche und Deutsche. Ihr eigenstes Gebiet aber ist Beethoven. Hier erreicht ihre ungemein ausgeglichene, klare und bedeutende Technik, ihre starke musikalische Gestaltungskraft und ihr gesundes, natürliches und volles Empfinden eine derartige Höhe, daß wir in dieser ausgezeichneten Pianistin eine unsrer bedeutendsten und — seelisch wie musikalisch! — berufensten Beethovenspielerinnen begrüßen.

Von jüngeren Braunschweiger Pianistinnen hat sich namentlich Gertrud Plock, eine Josef Pembaur-Schülerin, zu einer ausgezeichneten Künstlerin entwickelt. Nicht weit von Braunschweig, in Hildesheim, ist Elsa Rompe zu Hause. Sie hat in Hannover bei Evers studiert, mit dreizehn Jahren ihr erstes Konzert gegeben, mit vierzehn am dortigen Konservatorium unterrichtet, mit siebzehn die Berliner Akademie unter Barth und Rudorff bezogen und ist als vortreffliche Konzertpianistin und Klavierpädagogin in den Berliner Kreis hineingewachsen. Nicht minder die junge Casselanerin und Lehrerin „am Stern", Hedwig Kreitz, eine Schülerin von Richard Frank in Cassel und vor allem von Martin Krause am Sternschen Konservatorium in Berlin. Sie war ein regelrechtes Wunderkind; schon mit drei Jahren spielte sie alles nach, was sie hörte, und schon mit zehn Jahren war ihr liebster Gang zur Klavierstunde. Heute ist diese Ibach-Preisträgerin eine unsrer deutschen konzertpianistischen Hoffnungen: eine gute Begabung aus gediegenster Schule, von glattem Spiel bei geringerer Persönlichkeit und dichterischer Gestaltungskraft. Aus Schlesien stammt die vortreffliche Kammermusikspielerin Clara Kuske. Diese „Vorbereiterin" Mayer-Mahrs ist vom Typ Lehrerin: sauber, solid, pädagogisch gerichtet, ohne genialen Funken. Aus Schlesien auch Lilly von Roy-Höhnen, eine Schülerin Jedliczkas, die sich fast ganz auf die klavierpädagogische und seminaristische Tätigkeit zurückgezogen hat. In erster Linie Pädagogin, mit dem Sondergebiet der Ausbildung von Sängerinnen im Selbstbegleiten nach eigner Methode und der

Kammermusiken mit ihrem Gatten, dem Violinvirtuosen Maximilian Ronis, ist auch die durch die Berliner Akademie und Arthur Schnabel gebildete Posenerin Elfriede Ronis-Hirschberg. Sachsen stellt zwei mehr und mehr durch Studium und Konzerttätigkeit mit Berlin verwachsende Konzertpianistinnen: Margarethe Eussert und Martha Berthold.

In Eisenach aufgewachsen und zuerst durch die Weimarer Großherzogl. Musikschule und die Töchter des bekannten Goetheschriftstellers und Kunstästhetikers Adolf Stahr gebildet, empfing die Eussert auf Eugen d'Alberts Empfehlung durch Karl Klindworth die entscheidende Berliner Schulung. Sie ist eine echte Konzertpianistin, von ungestümem Temperament, großzügigem Gestaltungsvermögen und virtuoser, hochentwickelter Technik, und war ein rechtes Wunderkind dazu, das schon mit acht Jahren zu konzertieren begann. Der älteste aller ehemaligen Lisztschüler hat sie in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester eingeführt und ihr den Weg in Deutschland und in die weite Welt — Rußland, England — geebnet. Wenn sie technisch nicht ganz unfehlbar ist, so liegt der tiefere Grund in einer Arm- und Handgelenkhaltung, die an dieser Stelle einmal kurz charakterisiert werden muß, weil sie innerhalb des norddeutschen Pianistentums so außerordentlich verbreitet ist: hoch- oder tiefgestelltes Handgelenk, langgestreckte Finger, versteifte Handgelenk- und Armführung und Armimpuls bei jedem Ton; daher wenig schattierungsfähiger, harter Anschlag, kraft- und glanzloses Passagen- und Arpeggienspiel. Die Berthold, durch die Dresdner Akademie (Hermann Vetter) und durch Backhaus' Sondershausener Meisterkurse vorgebildet, gehört als sehr tüchtige Pianistin von erheblichem technischen Können und gesunder musikalischer Auffassung bei geringerer Plastik des Ausdrucks gleichfalls in den Berliner norddeutschen Kreis von Pianistinnen mitteldeutscher Abkunft. Von Sachsen ist's nicht weit nach Deutschböhmen: Marie Bergwein vertritt es sehr ehrenvoll. Durch Ruthardt und die Carreño erhielt die vortreffliche Susanna Hertel in Bielefeld, durch Busoni Letitia Schaeffer,

durch Moritz Moszkowski und Xaver Scharwenka dessen tüchtig-trockene „Vorbereiterin" Martha Siebold und Hedwig Stubenrauch, gleich der Siebold eine sehr brave Pädagogin, durch Reinecke und die Leipziger Akademie Marie Kleinhanns, durch Joseph Schwarz die junge talentvolle Ella Amsel ihre pianistische Ausbildung.

Damit sind wir beim Durchschnitt und Mittelmaß angelangt. Und hier wird gerade Berlin unerschöpflich. Denn den tüchtigen, fast ausnahmslos vorwiegend pädagogisch tätigen Klavierspielerinnen Magdalena Taube, Ella Müller, Marie Schünemann, Clara Treitschke, Marie Bruns oder Paula Wieler könnte ich noch eine lange Reihe pädagogisch ausgezeichneter und konzertpianistisch tüchtiger Berliner Namen, wie die Hildesheimerin und Xaver-Scharwenka-Schülerin Alice Becker, die Heidelbergerin Marie Bender, eine Schülerin (Klara Schumann, Ernst Rudorff) und Professorin der Berliner Akademie, Bertha Busse, eine Schülerin der Berliner Akademie (Johannes Schulze, Konrad Kayser) und Conrad Ansorges, Frieda Grätzer, Elsa von Grave, Margarethe Hilgers, Lydia Lenz, Selma Honigberger, Ida Gollanin, Alice Haßler-Landolt, Ilonka von Pathy, Frieda von Mikulicz, Erna Klein — einer ganz tüchtigen und äußerlich routinierten Kammermusikspielerin — und viele, viele andere anfügen. Allein, es geht hier wie mit einem Künstler-Adreßbuch: von Jahr zu Jahr tauchen wohl hier und da neue Namen auf, und von Jahr zu Jahr verschwinden aber auch so manche von ihnen oder bleiben ohne Belang für die Klavierkultur. Sei's durch Heirat, sei's, daß sie sich vom Konzertpodium zurückziehen, sei's, daß sie aus Musikern mit zwingender innerer Notwendigkeit ihres konzertpianistischen Berufes zu Lebensberufsfanatikern mit der Schulmeistergloriole werden — oder werden müssen . . .

Die „Großen" unter den in Berlin wirkenden norddeutschen Konzertpianisten haben wir schon oben in besonderen Kapiteln kennengelernt. Auch die „Großen" unter den Klavierpädagogen. So wenig wie bei den Damen, möcht' ich von allen zahllosen übrigen als von den „Kleinen" reden.

Es sind vielfach Künstler darunter, die den „Großen" in der Öffentlichkeit ebenbürtig sein könnten, wenn sie das Schwergewicht ihrer künstlerischen Wirksamkeit nicht mehr und mehr auf den Unterricht gelegt hätten. Und hier darf man ganz im Gegensatz zu der langen Reihe norddeutsch-berlinischer Konzertpianistinnen sagen: die meisten dieser norddeutschen Pianisten in Berlin, soweit sie nicht konzertpianistisch zu den „Großen" gehören, haben einen unvergleichlich viel größeren Ruf als Klavierpädagogen, denn als Konzertpianisten. Von ihnen habe ich den vortrefflichen, klar und scharf zeichnenden Akademiker von sauberster Technik, Fritz Masbach, den in Mainz geborenen ehemaligen Schüler der Berliner Akademie (Ehrlich, Raif) schon in der Einführung in die „Großen Berliner" genannt. Ebenso Hermann Lafont, den in Leipzig und Weimar (Stavenhagen) gebildeten, ganz ausgezeichneten, feinen und grundmusikalischen Pianisten, Musiker und Kammermusikspieler von gediegener und hervorragender, vielleicht nur ein wenig schwer gearteter Technik, den einzig seine starke Selbsteinschätzung und seine ausgedehnte pädagogische Tätigkeit an der Entwicklung zum Bedeutenden verhindert. Schade um ihn! Gleichfalls ist dort des jungen begabten Lehrers am Sternschen Konservatorium und auch als Kammermusiker und Begleiter rühmlich tätigen Lafont-Schülers Julius Dahlke bereits Erwähnung getan, der noch ein wenig im Werden steckt, doch mit Temperament und Musikalität ausgerüstet ist. Ich erinnere weiterhin an die Meyer-Mahr-Methode von Gerhard Bollensen, an die Liszt-Methode von Ernst Ferrier, an die „Sternsche" Methode von Günther Freudenberg. Georg Grünberg ist der Vorbereiter — so sagt man in der Berliner Pianistensprache — von Arthur Schnabel, der Rheinländer Ernst C. Hoffzimmer von Busoni, Gustav Illmer von Burmeister, Hanns Reiß von Breithaupt, Hans Solty, ein famoser Lisztspieler, war's von Martin Krause. Und aus der Kgl. Akademie, „dem Stern" oder „dem Klindworth-Scharwenka" sind die meisten übrigen — ich nenne etwa Wilhelm Kempff, Alfred Krengel, Robert Thieme, Georg Gund-

lach, Albert Hufeld, Herbert Lilienthal, den exzentrischen Heinrich Maurer, Kurt Schubert, Dr. Max Schwarz, Günther Homann, Franz Xaver Mühlbaur oder den technisch routinierten Alexander Dickstein u. a. — hervorgegangen oder sie führen in ihre Lehrmethode ein. Konzertpianistisch sind unter ihnen allen in früheren Jahren in Deutschland vorübergehend Masbach und Lafont, in den letzten etwa die Berliner Dahlke, Schubert, Schwarz, Homann und der junge Jüterboger Kempff auch außerhalb Berlins hervorgetreten. Die meisten unter ihnen sind Schüler der Berliner Akademie. Schubert, ein ernster Künstler von großem Können und feinem Empfinden, und Homann, ein tüchtiger akademischer Konzertpianist, haben bei Xaver Scharwenka studiert, Kempff, der „doppelte" Mendelssohn-Preisträger, gute Organist und Bachspieler, bei Heinrich Barth.

DIE REGERSPIELER

So heiß umstritten der Komponist, so unumstritten war der Pianist Max Reger. Saß der mächtige und gedrungene Meister mit dem ungewöhnlichen Musikerschädel und den dicken, fleischigen Händen am Flügel, so erwartete man auch von seiner äußeren Erscheinung das ein wenig derbe und klanglich harte Klavierspiel eines urdeutschen Organisten. Wie anders wurde uns mit dem ersten Ton, den Reger anschlug! Gewiß spielte auch Reger Orgel auf dem Klavier; das heißt: er zog gewissermaßen auch seine „Register" und wechselte am liebsten zwischen einem stählernen fortissimo oder einem gedeckten, schattenhaften und gesäuselten piano und pianissimo. Die gesunden Mittelfarben in Empfindung und Ton fehlten. Aber w i e spielte er Orgel auf dem Klavier! Sein Spiel war das unmittelbare Neu- und Nachschaffen einer außergewöhnlichen Persönlichkeit, das weniger pianistisch-technisch, als menschlich und musikalisch bewertet sein wollte. Er vergaß Konzertpublikum, Konzertsaal und sich selbst, und versenkte sich ganz und gar innerlich in die Musik, die er vortrug. Er war Erzromantiker auch als Pianist und spielte selbst Bach romantisch: weich, verschwimmend, modern, stimmungsvoll, schön, doch charakterlos zerfließend und gänzlich unbachisch. In romantischen Aufgaben, ganz besonders aber beim Vortrag seiner eignen Werke wurde er damit zu einem der wunderbarsten und delikatesten Klang- und Stimmungspoeten, den die Geschichte des Klavierspiels ihr eigen nennt. Seine ebenso große wie einseitig entwickelte Persönlichkeit, die außerordentliche Energie seiner Gestaltung, der unvergleichliche Reichtum an zarten Mischfarben des piano, verlieh seinem Klavierspiel einen scharfgeprägten und eignen „Regerschen" Charakter, doch einen überall, bei Bach wie bei Beethoven und Schubert, bei Brahms wie bei Reger gleichen Stil.

War auch Reger eine zu selbstherrliche, musikalisch überlegene und von der Inspiration des Augenblicks zu sehr abhängige Persönlichkeit, um sich selbstverleugnend und

klanglich zurücktretend einem Ensemble mehrerer Spieler einzufügen, so war doch das Klavierspiel des Kammermusikers Reger — etwa in seinen Kammermusikwerken mit Klavier oder seinen großen Werken für zwei Klaviere — das Herrlichste, was man auch vom Komponisten Reger empfangen konnte. Regersche Klavier- und Kammermusik mußte man eigentlich nur mit Reger am Klavier hören. Trotzdem hat er schon frühzeitig bedeutende Künstler und Spezialisten dieses seines eignen Stils gefunden, die heute nach seinem Tode die lebendige Reger-Überlieferung verkörpern. Als Meister der Orgel der Leipziger Thomaskantor Karl Straube und der Heidelberger Universitätsmusikdirektor Philipp Wolfrum, als Meister der Geige Henri Marteau, Alexander Schmuller, Edgar Wollgandt und Palma von Pászthory, als Meister des Cellos Julius Klengel, als Meister des Klaviers aber namentlich einige Virtuosinnen und Virtuosen, die heute als die wohl bedeutendsten Regerspieler zu gelten haben.

Zwei Künstlerinnen voran: Frieda Kwast-Hodapp und Ellen Saatweber-Schlieper. Die Gattin und ehemalige Schülerin von James Kwast in Berlin vertritt, aus dem badischen Hegau zwischen Schwarzwald und Bodensee stammend und auf den Akademien zu Karlsruhe und Frankfurt (Hochsches Konservatorium) gebildet, das süddeutsche Regerspiel mit einer norddeutsch vertieften, ernsten Innerlichkeit und Geistigkeit, mit vollkommner technischer Meisterschaft und feinstem Sinn für die besondere Eigenart des vor allem im piano in tausend seelischen und klanglichen Strahlenbrechungen aufgelösten und ein ungemein elastisches und verbreitertes Tempo verlangenden Regerschen Klavierstiles. Wie alle bedeutenden Regerspieler keineswegs Regerspezialistin, hat sie sich gerade auch als klassische und als Brahmsspielerin von architektonischer Auffassung und Ausprägung, großem und kühlem, plastisch modelliertem und im forte stählernem Konzertton, kristallklarer und ausgeglichener, glänzender Technik und fast männlich-energischer, herber und wuchtiger Sonderart in die Reihe d e r deutschen Klaviervirtuosinnen der

Gegenwart von erstem Rang gestellt, die mehr an Verstand und Geist, als an Herz und Seele rühren.

Mit dem gleichen innerlichen Ernst der Kunstauffassung, der gleichen, selbstverleugnenden und auf völlige Überzeugung gegründeten Sachlichkeit, dem gleichen Zurücktreten der eignen Persönlichkeit vor seiner Kunst hat Frau Ellen Saatweber-Schlieper, eine am Genfer See geborene Schülerin Leschetizkys und Max Pauers, in Westdeutschland, namentlich in ihrem Wohnsitz Barmen, für Reger pianistische und kammermusikalische Pionierdienste getan. Als eine, in manchem an die Art von Celeste Chop-Groenevelt erinnernde Virtuosin von glänzender Technik, schönem gesangvollen und kräftigen Anschlag, poetischem Empfinden und dramatisch befeuertem Temperament. So selbstverständlich sie auch in unsern rheinischen Kreis gehörte, so sehr hat sie sich ihren künstlerischen Sondercharakter als eine allem Virtuosentum im alten, überlebten Sinne und aller Effekthascherei abholde bedeutende Interpretin und Bannerträgerin gerade der Regerschen Klaviermusik gewahrt.

Ganz naturgemäß hat Reger als Komponist und Pianist da am meisten „Schule gebildet", wenn man hiervon überhaupt reden kann, wo sein eignes Beispiel in beidem am tiefsten Wurzel geschlagen hat. Das ist in seinen beiden hauptsächlichsten Wohnsitzen München und Leipzig gewesen. Hier saßen und sitzen denn auch heute noch die meisten Regerspieler. In München etwa August Schmid-Lindner, in Leipzig Paul Aron und Georg Zscherneck. In Berlin James Kwast. Wir werden sie im Münchner, Leipziger und Berliner Kreis auch als solche eingehender würdigen.

DIE LEIPZIGER UND DIE DRESDENER AKADEMIE

Die Leipziger Akademie, nicht: Der Leipziger Kreis. Mit Vorbedacht. Denn die Leipziger Meister des Klaviers von heute bestimmt, wenn auch teilweise mehr als Pädagogen, denn als Konzertpianisten, die Akademie des Leipziger (Kgl.) Konservatoriums. Von Karl Reinecke über Alfred Reisenauer bis zu — alphabetisch geordnet! — Fritz von Bose, Josef Pembaur d. J., Adolph Ruthardt, Robert Teichmüller, Karl Wendling u. a. ein Kranz hervorragender Lehrer und Meister des Klaviers grundverschiedener Art, Richtung und Methode, die „akademisch" einzig in dem sind, an der Akademie zu unterrichten, und so mancher Meister des Klaviers, wie Télémaque Lambrino, der als Lehrer im edelsten Sinne ein Akademiker auch dann ist, wenn er nicht an der Leipziger Akademie lehrt.

So möchte ich das im gewissen Sinne mißverständliche Wort Akademiker auch bei dem Künstler vermeiden, der heute mit — abermals alphabetisch! — Lambrino und Pembaur die Dreieinigkeit des Leipziger Konzertpianistentums bildet: Fritz von Bose. Die auf der Mozart-Mendelssohn-Hiller-Tradition des Klavierspiels gegründete Reinecke-Schule des Klavierspiels hat in diesem gediegenen Konzertpianisten und Kammermusiker den Meister- und Lieblingsschüler des Altonaer Meisters gestellt. Sein väterlicher Freund und Berater führte ihn Ende der achtziger Jahre in den alten Blüthner-Saal und ins Gewandhaus ein. Nach jahrelangen Konzertreisen mit Alice Barbi folgte er als Lehrer dem Rufe der Karlsruher Großherzoglichen Musikschule, darauf der Leipziger Akademie, und erwarb sich, nicht zum mindesten auch durch seine selbstlose Pflege der Kammermusik mit Klavier, wobei er gemäß dem eigenen und dem Reineckeschen klassizistischen Kunstideal namentlich für zeitgenössische deutsche Meister wie Wilhelm Berger, Philipp Scharwenka und Georg Schumann eintrat, um die Pflege der Kammermusik in Leipzig große und leider schlecht gelohnte Verdienste.

Boses Spiel ist Akademie im allerbesten Sinn: von feinem Geschmack und Formsinn, unbedingter Sauberkeit, Korrektheit, Klarheit und feinem Schliff im Technischen, gesunder Natürlichkeit und Schlichtheit im Empfinden und von mehr kühlerer und objektiverer Glätte und Zurückhaltung, als impulsivem Temperament und subjektiver Gestaltung. Die klare, sorgsame und feine Zeichnung überwiegt die blühende Farbe, die leise objektivierende Pietät vor dem Kunstwerk die subjektiv warmblütige oder leidenschaftliche Neuschöpfung. Boses tonlich vollendet ausgeglichenes, echtes Klavierspiel, das im Sinne und Geiste Reineckes in Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Brahms die größten Meister der Klavierkomposition verehrt, zündet wohl nicht und reißt auch nicht gerade mit sich fort. Doch es wirkt unbedingt harmonisch und ungemein sympathisch, weil das Künstlerische seiner und seines Meisters und Lehrers Ideale im Menschlichen einer bescheidenen, gewinnenden und wahrhaft vornehmen Persönlichkeit seinen natürlichsten und in seiner Art auch durchaus innerlichst belebten Ausdruck findet.

Alfred Reisenauer hat, wie wir schon in unsrem, ihm und seinem einzigen artverwandten Meisterschüler Josef Pembaur gewidmeten Kapitel sagten, an der Leipziger Akademie nicht eigentlich „Schule", und schon ganz und gar keine romantisch-koloristische Schule gebildet. Von irgendeiner Reisenauer-Methode kann unter seinen Schülern, die außerdem zumeist erst nach anderer akademischer Vorbildung zu ihm kamen, nicht die Rede sein. Das zeigt sich vielleicht am klarsten darin, daß gerade die Besten unter ihnen als Solospieler mehr oder weniger die Akademie des Klavierspiels vertreten oder ausgesprochene Kammermusiker am Klavier sind. Von ersteren hat der heutige Leiter der Weimarer (Großherzoglichen) Musikschule, Bruno Hinze-Reinhold, den Namen seines Meisters lange Jahre ehrenvoll durch die deutschen Konzertsäle getragen. Der technisch unbedingt klare, solide und ernste Spieler ist auch als Reisenauer-Schüler ein norddeutscher Akademiker geblieben. Feingeschärfter Kunstverstand, feinkultivierter Geschmack

und Selbstbeherrschung halten die Phantasie, die Leidenschaft und das unmittelbare poetische Empfinden im Zaum. Er ist ein delikater, mit feinem Klangsinn und großem runden Konzertton begabter Spieler von hoher allgemeiner Bildung, starker musikalischer Intelligenz und trefflichem, schlicht objektivierendem Darstellungsvermögen. Seine norddeutsch-berlinisch reflektierte und zurückhaltende Natur neigt zum Intimen und Lyrischen, zum Weichen und Glatten. Man fühlt in der sinnigen und im Detail liebevoll behandelten Art seiner Ausdeutung, daß er als natürlich empfindender Künstler ein persönliches und inniges Verhältnis zur Natur, dem Urquell aller Kunst, besitzt. In gleichem Maße, wie durch sein sachliches, allem Effekt abholdes Spiel erweist er jedesmal durch sein, vorurteilslos allem gutem Neuen zugängliches Programm ein echtes und harmonisches Künstlertum. Dieses Neue liebt er, seinem im besten Sinne akademischen Kunstbekenntnis entsprechend, gleich Bose am meisten in der Nachromantik und dem Klassizismus unserer Zeit zu wählen. Denn auch seine kühl zurückhaltende intime Natur muß beim musikalischen Fresko Liszts und seiner Jünger, muß da versagen, wo himmlische und irdische Liebe in brünstiger Schwärmerei in Eins zusammenfließen und von einer starken, nachdichtenden Persönlichkeit eine feindifferenzierte und blühende, eine sinnlich warme und romantische Klangpoesie des Klaviers, seelische Vertiefung, scharfe Charakteristik und Rhythmik fordern. So packt mit Bose auch Hinze-Reinhold niemals unmittelbar, noch reißt er durch Größe und Tiefe der Auffassung fort, wohl aber erfreut auch er durch gesunde Natürlichkeit und Schlichtheit des Empfindens und durch sauberste und klarste, hochentwickelte Technik.

Gleich Hinze-Reinhold hat auch ein andrer Reisenauerschüler und tüchtiger Konzertpianist, der Braunschweiger Willy Eickemeyer, als Meisterschullehrer am Dortmunder Hüttner-Konservatorium und als Gründer und Leiter des Konservatoriums in Jena, mehr und mehr dem akademischen Lehrfach sich zugewandt. Mit weit größerem Recht wie

Télémaque Lambrino, den wir als außerordentliche und weder durch die Leipziger Akademie gebildete noch an ihr lehrende pianistische Persönlichkeit Leipzigs griechisch-russischen Blutes in dem großen Kapitel russischer und deutsch-russischer Virtuosen von Rubinstein bis Tschaikowsky eingehend gewürdigt haben, gehört der gleichfalls in Odessa, doch von deutsch-russischen Eltern geborene und von Franz Liszt aus der Taufe gehobene ehemalige Schüler und Assistent Alfred Reisenauers, Anatol von Roessel, dem Leipziger akademischen Kreise an. Als Konzertpianist ein namentlich dem Weichen und Träumerischen zuneigender Lyriker, verweist ihn Natur und Anlage auf intimes Musizieren im kleineren Konzertsaal oder Salon, ganz besonders aber in seinem feinmusikalischen Anpassungsvermögen und seinem zarten, inneren Schwung auf die Kammermusik. Aus Reisenauers Meisterklasse ging auch nach Züricher Vorbildung die junge Schweizerin Anny Eisele hervor. Ihre sonnige, frische und temperamentvolle Art ist freilich abermals so denkbar unakademisch, wie sich ihr hauptsächliches Wirkungsfeld neben dem Lehrfach, die Kammermusik, ohne weiteres in den akademischen Rahmen des Leipziger Kreises einfügt. Sie ist im besonderen eine ganz vorzügliche Kammermusikspielerin, deren klarer geistiger Klavierton, energische rhythmische Gestaltung und technisch unbedingt klare, im Kraftmaß nie sich übernehmende sympathische Art und feuriger Aufschwung ihr den ganz bestimmten, im besten Sinne „schweizerischen" Charakter unter unseren jüngeren Pianistinnen der Gegenwart gibt. Durchaus in den Rahmen der Leipziger Akademie fügt sich der durch Reisenauer wie durch Reckendorf, den ersten Lehrer von Backhaus, gleichermaßen gebildete Vogtländer Oswin Keller. Er ist ein technisch ungemein sauberer, klarer und geschmackvoller Pianist von frischen und feinen innerlichen musikalischen Impulsen, ein delikater Klangpoet im piano mit Spezialneigung zur Chopinschen Kunst des rubato, ein guter Kenner des modernen lyrischen Klavierstücks und ein formgewandter, nachromantischen Bahnen folgender Klavierkomponist.

Wie von einer Leipziger Reisenauer-Meisterschule, so möchte ich auch nicht von einer Leipziger Teichmüller-Meisterschule im Sinne einer einseitig festgelegten Klaviermethodik sprechen. Es ist ja immer das sicherste Kennzeichen eines berufenen Meisterlehrers, daß er seinen Schülern die unumgängliche sichere technische und geistig-musikalische Grundlage gibt, im übrigen aber der Entwicklung und Reife ihrer menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit möglichst freie Bahn läßt. So sage ich hier einzig dies: die Teichmüllerschüler „können" technisch alle Ausgezeichnetes und Bedeutendes; sie sind technisch durchweg „fertig" und zeigen dabei als Besonderheit dieser „Schule" eine ungemein leichtgebaute, lockere, zierliche und flüssige Technik, einen klaren, modulationsfähigen und geistigen Klavierton, einen sicheren und hochkultivierten Geschmack.

Es ist eine Eigenheit der Teichmüller-„Schule", daß ihre Schülerinnen und Schüler wie kaum bei einer andren deutschen modernen Klavier-Meisterschule in allen Erdteilen, ja mit besonderer Vorliebe in fremden Ländern und in fremden Nationen und Nationalitäten sitzen. Wir haben sie teilweise schon kennengelernt und werden ihnen da noch oft begegnen. Hier seien kurz nur die genannt, die der Leipziger Akademie, die Leipzig oder dem sächsisch-thüringischen Mitteldeutschland treu blieben. Wir könnten eine ganze Reihe von in Leipzig ansässigen Schülerinnen und Schülern aus der „Teichmüller-Schule" nennen. Die meisten unter ihnen haben sich mit der Zeit immer ausschließlicher aufs Lehrfach beschränkt. So etwa die Schweizerin Nelly Lutz-Huszágh in Leipzig eine sehr tüchtige, verständige Musikerin, die im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts in Deutschland auch als Konzertpianistin erfolgreich war, dann aber ganz dem Lehrfach in Geschichte und Ästhetik ihres Instruments an der Leipziger Akademie sich zuwandte. So auch Mathilde Strauß, eine poetische Spielerin von schönem Anschlag und warmem Empfinden. So endlich die junge Baltin und Teichmüller-Assistentin Ella Rafelson.

Nicht vorübergehen können wir aber an der zartgeistigen

Schumann- und Brahmsspielerin aus der Leipziger Teichmüller-Schule und Pariserin von deutschen Eltern, Lilly Kroeber-Asche, der Leiterin der Ausbildungsklasse an der Weimarer Großherzogl. Musikschule, die namentlich vor ihrer Vermählung mit dem Kunsthistoriker am Goethe-Nationalmuseum Dr. Kroeber sich als Konzertpianistin ganz eigner Art vorstellte: als eine neue Fanny Davies und berufene Schumannspielerin. Und englisch, zeichnerisch exquisit wie ein englischer Stahlstich, blaß und fein von Farbe wie ein Reynolds oder Gainsborough, viel weniger französisch oder deutsch wirkt ihr Vortrag. Er erwärmt nirgends tiefer, er reißt nirgends fort; aber er entzückt durch seine delikaten musikalischen und technisch-pianistischen Qualitäten, durch das eminente musikalische Feingefühl in Formsinn, Sinngliederung, Stimmführung, durch Beherrschung des Temperaments, Natürlichkeit und echt frauenhaftes, lyrisches und von feinem analytisch-akademischen Geist getragenes und zart romantisch getöntes musikalisches Genre.

Da ist unter den unmittelbaren Teichmüller-Schülern Georg Zscherneck, ein jüngerer Pianist, dessen viel eher besonnen zurückhaltende, als vorwärtsstürmende Art auf schlichte Sachlichkeit, peinliche Sauberkeit und Zierlichkeit im technischen Detail — eine musikalische Charaktertugend aller Teichmüller-Schüler — dringt und der sympathische Ausdruck eines unermüdlichen Fleißes und einer innerlichen und sinnigen Natur von etwas blasser Farbe ist. Gleich Zscherneck mehr Musiker als Virtuos, mehr Lyriker als Pathetiker, mehr Kammermusiker als Konzertpianist gibt sich der aus dem Lehrerberuf hervorgegangene kräftig und frisch zupackende, technisch saubere und flüssige, zeichnerisch sorgfältige, doch seelisch und tonlich einigermaßen trockene Otto Weinreich. Der dritte dieser vortrefflichen „Kammermusiker" aus der Leipziger Teichmüllerschule sei der seit längeren Jahren in Berlin ansässige und durch Reger der Musik zugeführte Dresdner Paul Aron, ein Pianist von kleinem und dünnem, doch klarem und geschliffenem Ton, sehr hübschem piano und fast französischer schmiegsamer Glätte

und Feinheit der Anpassung, dem wir daher mit besondrer Auszeichnung noch einmal mit andren Leipziger Akademikern in dem, der Kunst der Begleitung gewidmeten Kapitel begegnen werden.

Der jüngste und zu hohen Erwartungen berechtigende Sproß der Leipziger Teichmüller-„Schule" ist ein Sohn des weltberühmten Dirigenten und Gewandhauskapellmeisters, Mitja Nikisch. Eine abgeschlossene Persönlichkeit von schärfer ausgeprägtem Charakter kann dieser sympathische und bescheidene Jüngling natürlich noch nicht sein. Wie alle Teichmüllerschüler ist er ein sehr kultivierter, klarer, sorgfältiger und hochentwickelter Techniker. Seine Vorzüge wie seine Schwächen sind die einer echten Jünglingsnatur. Eminent musikalisch, ein prachtvoller Rhythmiker, ist er noch ganz Jüngling im gesunden und frischen, doch mehr äußeren als inneren Temperament, in dem Mangel an fein verinnerlichter, poetischer Sensibilität, kurz, an Seele und unmittelbarer Wärme, in einem kühlen, nicht eben tragenden und im forte und fortissimo stählernen, herb-spröden, ja ein wenig gläsernen Konzertton, in der noch etwas gleichförmig grauen und matten Farbenskala des Klaviers zwischen piano und mezzoforte, in den rhythmischen Zerrungen und Dehnungen. Was ihm noch fehlt und wohl überhaupt fehlen wird, ist das, was erst den großen und geborenen Konzertpianisten macht: inneres Mitleben der Musik und unmittelbare seelische und musikalische Verbindung mit dem Hörer. Erst, wenn er dies alles besitzt, wird er als Klaviervirtuose mehr bedeuten, als der an sich natürlich hochbegabte und meisterlich geschulte Sohn des großen Vaters, dessen hochberühmter Name vorläufig noch auf Jahre — doch auf wie viele? — die Konzertsäle überfüllt.

Auch Dresden hat seine Akademie: das (Kgl.) Konservatorium. Aber die erste deutsche Opernstadt ist weit weniger Pianisten- und Klavierstadt, wie Leipzig, und manche seiner besten Pianisten und Pianistinnen sind, wie man am Mittelrhein so schön sagt, „Hargeloffene", Zugezogene. Denn wie München ist das schöne, an Natur und Kunst gleichermaßen

reiche Elbflorenz das Sehnsuchtsziel aller künstlerischen Menschen. Die Konzertpianistinnen voran! Ihre Königin, Laura Rappoldi-Kahrer ist, wie wir oben sahen, Dresdens letzte große Lisztspielerin aus der pianistischen Glanzzeit Liszts, Bülows und Henselts. Die Niederrheinländerin Helene Zimmermann gehört ihrer Art und Schulung nach in den rheinisch-süddeutschen Münchener Kreis. Bleibt Johanna Thamm, eine junge Virtuosin aus der Schule Bertrand Roths und Meister Draesekes. Ihr Spiel zeigt wenig leidenschaftliches virtuoses Temperament, doch gute musikalische Beanlagung, natürliche Auffassung und zarte lyrische Persönlichkeit auf dem Grunde älterer technischer Methodik.

Eine Sonderstellung unter den Dresdener Pianistinnen nahm die mittlerweile aus ihrer deutschböhmisch-egerländischen Heimat über Leipzig nach Berlin gewanderte Komtesse Vera Zedtwitz ein. Sie ist Richard Buchmayers Meisterschülerin. Ihr Spiel zeigt stählernen Menter-Typus von Bülow-Buchmayerschem Rhythmus und männlicher Energie der Gestaltung. Temperament, Rasse und Rhythmus weisen nicht auf ein Konservatorium, sondern auf das „Konservatorium Europas" im 18. Jahrhundert, Böhmen. Weiblich-zarte Poesie, romantische Träumerei und dämmerndes Zwielicht ist gar nicht ihre Sache; wie bei der Kwast-Hodapp, der Zimmermann ist alles, auch ein Chopinsches Nocturne, taghell, gesund und über prachtvoll stolz geführten Bässen wie gemeißelt klar in den polyphonisch gewebten Schumannschen Stimmenführungen. In diesem Sinne und in dem einer hochpathetischen, frei mit Metrum und Rhythmus schaltenden Deklamation auf dem Klavier ist Komtesse Zedtwitz vielmehr glänzende Lisztspielerin als Interpretin alter Klaviermusik galanten Stils. Wo sie aber auch hier ihrer scharf geprägten Eigenart folgen kann, da kommt nach seiten persönlich und bewußt durchgeistigter Neuschöpfung und Verlebendigung alter Klaviermusik etwas ganz Außerordentliches heraus. Es ist billig, nach mehr Duft, mehr Sinnigkeit, mehr seelischer und klanglicher Süße und Beseelung in den zarten und mittleren Farben zu rufen: die Buchmayerische Stahl-

härte ihres forte gehört so gut zu dieser geistvollen, eminent musikalischen Persönlichkeit, wie ihre poetische Art jenes künstlerischen Präludierens, das mit der öffentlichen Improvisation zugleich für immer ausgestorben zu sein scheint.

Unter den Dresdener Konzertpianisten stell' ich als wohl stärkstes einheimisches Klaviertalent Walter Bachmann voran; er ist ein sehr sauberer und feiner Kleinkünstler des Klaviers, mit besonderem Sinn und Talent für das Mozartspiel. Drei Dresdener Konzertpianisten sind alles in allem mehr Pädagogen als Virtuosen. Da ist der Bülowianer Walter Petzet, ein Schlesier von sehr ernster, gediegener Art und ein überaus feiner Schumannspieler; da der Lisztianer und gute brillante Lisztspieler Bertrand Roth, dessen Namen freilich durch seinen Musiksalon als einer jahrzehntelangen vornehmen Pflegestätte vieles guten Neuen, vieler zeitgenössischen Talente in Deutschland bekannter ist als der des Pianisten; da endlich der vortreffliche, durch die Leipziger Akademie gebildete Dresdener Alexander Wolf. Zwei ausgezeichnete Dresdener Pianisten aber werden wir vornehmlich als Kammermusikspieler und Begleiter in unserem letzten Kapitel würdigen: Emil Kronke und Franz Wagner.

DER RHEINISCHE KREIS

Die beiden Hochburgen des rheinischen Kreises von Klaviervirtuosen der Gegenwart sind Köln und Frankfurt. Klavierpädagogisch gesprochen: dort das Kölner, hier das Frankfurter Dr. Hochsche und Raff-Konservatorium. Die großen Kölner Klavierpädagogen nachromantischer Zeit sind Isidor Seiß und Franz Wüllner, die der Gegenwart gruppierten sich bis zum Kriege um Carl Friedberg. Mit Frankfurt sind die Namen James Kwast, Willy Rehberg, Ernst Engesser und Max Schwarz klavierpädagogisch für immer verknüpft.

Der Sammelbegriff „Rheinischer Kreis" mag willkürlich erscheinen. Darum will ich einmal an der Hand der bedeutendsten Pianisten des Rheinlands unserer Tage zeigen, daß es tatsächlich eine „rheinische Note" im Klaviervirtuosentum der Gegenwart gibt, und zu erklären suchen, worin dieses Rheinische besteht.

Die Königin der rheinischen Pianisten der Gegenwart ist die in der Schule des Kölner Konservatoriums (Seiß), vor allem aber in den Meisterschulen Leschetizkys und Sauers zu einer unserer allerersten Klaviervirtuosinnen, ja, man darf heute wohl sagen, zu unsrer bedeutendsten deutschen pianistischen Persönlichkeit herangereifte Elly Ney-van Hoogstraten. Wenn sie zu den erklärtesten Lieblingen namentlich Westdeutschlands gehört, so muß auch ihre künstlerische Wesensart rheinischen Charakters sein. Das ist sie in vollstem Maße. Ihr jäh und heiß aufsprühendes, feuriges rheinisches Temperament denkt im Augenblick des Affekts, der Aufwallung des Augenblicks nicht an ihre kleinen Hände, sondern einzig an die überzeugende Ausprägung des Seelischen und Musikalischen; es opferte ihr sogar früher entschlossen ein gut Teil technischer Treffsicherheit und Klarheit. Das leidenschaftliche Pathos liegt ihrer lyrischen Natur ferner. Die aber ist ganz und gar in ihrem piano beschlossen, einem piano so weich und duftig, so scheu verschlossen, klanglich verhalten und gedeckt, so sensitiv und schattierungsreich bis in die letzten Strahlenbrechungen, wie die

lachende, in den herrlichen Linien ihrer Bergzüge so köstlich weich geschwungene, warme Rheinlandschaft. Der unsagbare Zauber einer echt weiblichen, naiv, fein und durch und durch romantisch-poetisch empfindenden Künstlerseele liegt in solchen Partien verborgen. Wie alle romantischen Naturen spielt sich Elly Ney erst langsam ein. Man muß sich in ihren Chopin, mehr noch in ihren Brahms erst hineinleben und hineinhören. Elly Neys Chopin fehlt der sonst gewohnte rein sinnliche Klangreiz, die pompöse Wucht, ihrem Brahms das schwere, dunkle Pathos balladischer Stimmungen. Dafür holt sie aber mit höchstem Feingefühl all das aus beiden heraus, was unter den Begriff „Erzählung am Kamin" fällt. Sie erzählt sie, in der Dämmerung, wenn die Schatten über die Wände kriechen und die Funken leise verglimmen. Hier erreicht Elly Neys ganz und gar persönliche Note des Rembrandtschen Helldunkels im Klavierspiel seelisch und klanglich die denkbarste Verfeinerung; hier, wo es gilt, sich in balladische, in zarte oder romantische Stimmungen träumerisch und so recht „für sich allein" einzuspinnen, ist Elly Ney eine Märchenerzählerin am Klavier, wie Deutschland sie noch nie, Frankreich vielleicht nur einmal in Clotilde Kleeberg besessen hat. Wie rheinisch ihre ganze Art ist, das kommt in ihrem Brahmsspiel vielleicht am deutlichsten zum Ausdruck. Sie tut mit Brahms dasselbe, was Arthur Nikisch als Dirigent erreicht: sie verklärt und durchwärmt ihn mit der weichen rheinischen Schönheit ihres Klavierklanges, der Sinnigkeit und Poesie ihres Empfindens. Sie nimmt ihm vielleicht teilweise ein wenig den schwerblütigen norddeutschen Ernst, die zuweilen mit stacheligen Spitzen der Welt sich erwehrende niederdeutsche Art, das schwere norddeutsche Sinnen und Grübeln, das herbe geistige und klanglich unsinnliche Pathos. Dafür aber holt sie alles Herzliche und Liebe, alles scheu in sich Verschlossene und Zarte mit unvergleichlichem seelischen und klanglichen Feingefühl aus ihm heraus. Stücke wie Liszts Bénedictions, wie Brahms' Balladen, Intermezzi und Fantasien hüllt sie sofort in ihr ganz allein eigene, dämmernd verzogene Umrisse und

zartes Helldunkel. Sie blendet und verblüfft nicht, sondern sie entzückt und erwärmt durch die zartgeistige, naiv-sentimentalische Dichterpersönlichkeit, die aus all ihren Vorträgen zu uns spricht. Heute hat ihr noch immer ungebrochenes und ursprüngliches rheinisches Temperament den früheren, die Klarheit, Treffsicherheit und Ausgeglichenheit im Technischen, die Weichheit im forte gelegentlich gefährdenden, ungestümen Sturm und Drang völlig überwunden. Ihr Vortrag erscheint gemessener im Zeitmaß, dafür aber auch von vollendeter Klarheit und Geschlossenheit in Technik, Aufbau und Gliederung, von vorbildlicher Beherrschung und Sauberkeit in Pedalbehandlung. Dem entsprechen nun ihre Programme: nur die großen Meister und die großen Standwerke der Klavierliteratur von Mozart bis Tschaikowsky, von Beethoven bis Brahms, keinerlei Bestrebungen und Versuche mehr, den Lebenden unter den Klavierkomponisten ihr Recht werden zu lassen. Elly Ney ist, auch im äußeren Auftreten, in der leisen „vornehmen Pose" eine große Virtuosin, ein Kassenmagnet geworden. Mancher, der die frühere Dichterin am Klavier kennt, möchte vielleicht sagen: Leider . . .

Im Laufe eines knappen Jahrzehnts hat sich auch der König der rheinischen Pianisten der Gegenwart, der nun in München lebende Carl Friedberg, in die erste Reihe der deutschen Klaviervirtuosen gestellt. Es ist charakteristisch, daß mir der „Klaviervirtuose" Friedberg so wenig über die Lippen will, wie die „Klaviervirtuosin" Elly Ney. Friedberg ist das gerade, männlich-energisch geartete Gegenbild zu jener zartgeistigen romantischen Dichterin am Klavier. Und doch so wenig „virtuos" im alten überlebten Sinne, wie sie. Man vergißt seine übrigens glänzende Technik und wird einzig durch den ganz eminenten Musiker gefangen. Als solcher vertritt er den Typus des im besten Sinn objektivierenden Spielers, den das feurige rheinische Temperament, die rheinische Wärme und die leichte rheinische Entzündbarkeit des Gefühlslebens vor aller akademischen Erstarrung rettet. Friedberg, der Sohn Bingens, ist trotz aller hervorragenden akademischen Lehrtätigkeit ein denkbar unakademischer, frischer

und unreflektierter Künstler. Er ist zunächst ein Rhythmiker, wie wir wenige haben. Alles, was er spielt, steht zunächst prägnant, anschaulich, gefestigt da. Der Gesundheit seines rhythmischen Empfindens paart sich die Frische seines vergeistigten und leicht beweglichen Temperaments. Doch der hochgebildete Mensch beherrscht und bändigt es in jedem Augenblick. Als ein im edelsten Sinne objektiver Spieler, der als echter Künstler hinter das von ihm vorgetragene Kunstwerk zurücktritt, geht es Friedberg nicht um die Person, sondern einzig um die Sache. Daher die merkwürdige Erscheinung, daß man diesen Künstler, der es als Virtuose mit den Ersten aufnimmt, ebenso gut als Meister eines echten, warmblütigen Kammermusizierens, wie als Solisten kennt. Seine hohe allgemeine Bildung zeigt sich auch hier: er spielt Beethoven und Schubert, Schumann, Chopin, Brahms und Liszt so gut, wie Richard Strauß, Reger, Baußnern, Weissmann und Debussy. So gut man das Recht hat, ihn auf Grund seiner ganzen Art einen „klassischen Spieler" zu nennen, so vollendet meistert er mit seinem wunderbar klaren und bis in die feinsten Strahlenbrechungen des piano schattierungsfähigen und selbst im forte niemals harten Anschlag, mit seiner außergewöhnlichen Kunst einer scharfen und feinen musikalischen Zeichnung und vollkommen musikalischen Durchdringung auch alle Spiel- und Abarten des modernen Klavierstils.

Diese erstaunliche Vielseitigkeit ist recht eigentlich ein Hauptzug von Friedbergs Wesen. Ein weiterer jene seltene Mischung von rheinisch-süddeutschem Temperament und fast norddeutschem Sinn für intelligente musikalische Zeichnung, von wärmster Empfindung und feinster, doch niemals im geringsten aufdringlicher musikalischer Analyse, von Subjektivem und Objektivem. So ist Friedberg ein moderner Intensitätsspieler von klassisch veredeltem Profil und staunenswerter Universalität des Erlebens, Fühlens und Wissens. So ist er weiterhin ein moderner Pianist in der wunderbaren Lockerheit und Beweglichkeit seines technischen Spielmechanismus, in dem feurigen Gefühlsschwung seines Vortrages. Und so ist er endlich ein moderner Künstler auch in

der hohen und weit über den sonst gewöhnlich so enggespannten Rahmen seines Berufes hinausgehenden allgemeinen Bildung, die ihn zum souveränen Herrscher über die verschiedensten klassischen, romantischen und modernen Stile der Klavierliteratur erhebt.

Fast alle vom Niederrhein gebürtigen Pianisten sind durch die Kölner Akademie, sehr viele durch Friedbergs Schule gegangen. Ich gedenke hier unter anderem so tüchtiger und in den Konzertsälen nicht nur Westdeutschlands wohlbekannter Kräfte wie der Frankfurterin Lonny Epstein, einer musterhaften Mozartspielerin von feinem Stilgefühl, die Kwast und Friedberg zur vortrefflichen, mehrfach von Reger zum Spiel auf zwei Klavieren herangezogenen Konzertpianistin ausbildeten. Ich erinnere an die aus Dresden stammende und durch Franz Wüllner in Beethoven eingeführte Hedwig Meyer in Köln, die sich seit Anfang der neunziger Jahre hauptsächlich als grundmusikalische, ja außerordentliche Beethovenspielerin in Kammermusik und Solospiel einen guten Namen in Deutschland, Holland und Belgien gemacht hat. Ich gedenke Sofie Dahms, die, der alten hochmusikalischen Familie Dumont in Köln entstammend, die Hedwig Meyersche Schule vornehmen Kammermusikspiels nach Düsseldorf getragen und dort in den letzten Jahren mit den ersten deutschen und österreichischen Quartetten konzertiert hat. Die aus dem südlichen badischen Breisgau stammende ehemalige Klindworth-, Friedberg- und Elly-Ney-Schülerin Sascha Bergdolt, die ausgezeichnete Kammermusikspielerin in Barmen hat viel von Friedbergs und der Ney poetischer Art. Therese Pott in Köln rühme ich namentlich als eine berufene und temperamentvolle Brahmsspielerin von fast männlich-herber Eigenart, die leider seltener genannt, doch wert ist, allgemeiner bekannt zu sein. Auch die einer alten musikalischen Familie Kölns entstammende tüchtige Konzertpianistin Maria Schneider hat ihre Ausbildung, ehe sie nach Wien zu Leschetizky kam, in der Hauptsache an der Kölner Akademie durch den alten Seiß empfangen. Reiner Virtuose ist der durch Seiß und Friedberg in Köln geschulte

Westfale Otto Rebbert — zugleich einer der vielen Ibach-Preisträger dieses rheinischen Kreises —, der jetzt in Hamburg lebt und sich als Klavierpädagoge und Konzertpianist einen geachteten Namen erworben hat. Die Saatweber-Schlieper in Barmen haben wir als hervorragende Regerspielerin erst vor kurzem begrüßt. Von München-Gladbach nach München und neuerdings nach Dresden führte das Lebensschifflein Helene Zimmermann. Rheinländerin von Geburt, Kölnerin durch ihr akademisches Studium bei Seiß, das sie später noch einige Jahre bei Kwast in Berlin ergänzte, gehört sie heute bei ausgesprochener Veranlagung zugleich zu unseren besten jüngeren deutschen Pianistinnen. Sie zeigt beste und gediegenste Kwast-Schule in blitzsauberer, kristallklarer und flüssiger Technik, kühlem, doch weichem und rundem Klavierton, gesunder natürlicher Auffassung, echt frauenhaftem edlen Empfinden und fein entwickeltem Stilgefühl. Man übersieht über diesen ausgezeichneten pianistischen Gaben gern, daß ihr Spiel nicht eben viel Wärme und Poesie ausstrahlt und wohl mehr zeichnerisch-objektiv, als romantisch-subjektiv geartet und daher in besonderem Maße für klassische Musik geeignet ist. Um so lauter spricht für den Kunsternst und das Talent dieser vorzüglichen und gediegenen Virtuosin, wie liebevoll und sorgsam sie ihre gewissermaßen „taghelle" Art auch „nachtdunklen" oder „dämmerigen", also ausgesprochen romantischen Aufgaben anzupassen weiß. Ja, sie spielt gerade den von unsern Konzertpianisten so unverantwortlich vernachlässigten Schubert ganz entzückend schön: einheitlich, durchaus vornehm in der Vermeidung alles alt-wienerisch „Salonmäßigen" in manchem schwächeren Gelegenheitsstück und mit echt Schubertisch entwickeltem Anschlag.

Zum Kölner ward in Jahrzehnten längst Max van de Sandt, der wohl bedeutendste holländische Pianist in Deutschland. Noch ein Schüler Liszts und ein ausgezeichneter Lisztspieler, stellt er auch für jede andere Aufgabe — namentlich Beethoven und Chopin — seinen Mann. Er ist ein glänzender und denkbar durchgebildeter Techniker von peinlich-

ster, bis zu einer fast atomistischen Zergliederung gehender Gewissenhaftigkeit, ein Künstler von höchstem künstlerischen Ernst, in dessen Auffassung die feine Reflexion den unmittelbaren spontanen Impuls und die suggestive Überzeugungskraft, die Eigenwilligkeit die Eigenart überwiegt. Poesie und Dämonie sind viel weniger seine Sache, so außerordentlich fein auch seine Anschlagskunst ist, und so orchestral auch sein Spiel bei größter Kraftentfaltung wirkt.

Wie Möckel ist auch der in Bielefeld und Detmold wirkende Otto Wetzel Friedberg einigermaßen verwandt und verdienstlich namentlich durch seine Pflege moderner Klaviermusik.

Die Kölner Akademie war von je reich an hervorragenden Klavierpädagogen. Otto Klauwell, der gediegene Klavierschriftsteller und Klavierästhetiker, ist tot. Friedberg hat Köln verlassen. Um so nachdrücklicher und dankbarer sei des seit mehr als einem Jahrzehnt in Köln wirkenden Lazzaro Uzielli, des ausgezeichneten Lehrers von Alfred Hoehn, Cyril Scott, Bernhard Sekles u. a. und ausgezeichneten Kammermusikspielers gedacht. Und auch F. H. Rehbolds an der Akademie muß aus dem Grunde gedacht werden, weil er zugleich ein sehr eleganter und doch rassiger Pianist von poetischem Anschlag ist.

Der seit Jahrzehnten anerkannte Wortführer aller schaffenden und nachschaffenden Kräfte dieses rheinischen Kreises von vorbildlicher Gütigkeit und förderndem Wohlwollen im kritischen Urteil ist Dr. Otto Neitzel, der weitgerühmte erste Musikreferent der „Kölnischen Zeitung". Es gab eine Zeit ganz nahe der Gegenwart, da Neitzels „Klaviervorträge mit mündlichen Erläuterungen" in ganz Deutschland dem dankbarsten Publikum begegneten. Sie sind noch heute unzertrennlich vom rheinischen Kreise. Der Musikschriftsteller und Referent Neitzel ist als eminenter, auch schöpferisch hochbegabter Musiker und geistvoller Plauderer mit Recht überall hochgeschätzt. Der Conférencier — so sagte man damals auf deutsch — verfügt über einen prächtigen, mehr trockenniederdeutschen und heimatlich pommerschen, als eigent-

lich rheinischen Humor. Seine um der schönen und ernsten Sache willen selbst im engen Zunftkreise hoch zu preisenden und zu fördernden Erläuterungen zu den von ihm vorgetragenen Werken sind der Fassungsgabe eines größeren Laienpublikums erstaunlich gut angepaßt. Der Pianist Neitzel aber vertritt in solcher Eigenschaft mit Recht mehr die „Objektivität" eines ebenso geistreichen und warmfühlenden Künstlers als zugleich ausgesprochen didaktisch beanlagten Kunstgelehrten, dem Stimmung und Farbe im Klavierspiel durchaus erst in zweiter Linie stehen. Der behagliche Redner Neitzel kann zum nachfühlenden Dichter werden; der Pianist Neitzel bleibt der geistvolle und durch tiefe, musikalisch und ästhetisch feine und persönliche Auffassung der Kunstwerke Fachmusiker wie Laien und „Studierende aller Fakultäten" gleich ungewöhnlich fesselnde Analytiker.

Gleich Neitzel sind auch die beiden, früher lange Jahre in Frankfurt wirkenden Klavierprofessoren James Kwast und Willy Rehberg in pianistischer Hinsicht vorwiegend pädagogisch gerichtet. Der Klavierpädagoge holländischer Abkunft Kwast lebte und lehrte vor seiner Übersiedlung nach Berlin jahrzehntelang in Köln und Frankfurt; der Pianist Kwast ist ein ausgezeichneter, tonlich etwas trockener Akademiker. Auch beim Hofpianisten und heutigen Direktor der Mannheimer Hochschule für Musik Willy Rehberg überragt vielleicht doch der fortschrittliche Pädagoge und hervorragende Musiker den geschliffenen und poetischen „Virtuosen"; menschlich wie künstlerisch eine Willensnatur von eiserner Energie, ein nervöses und feuriges, doch klug besonnen gebändigtes Temperament, ist dieser schweizerische Pianist daher mit seinem markanten rhythmischen Zug und erstaunlichen Vomblattspiel daher vor allem ein ganz außerordentlicher, vornehmer Kammermusikspieler und einer unserer ganz wenigen deutschen Pianisten, die noch Mendelssohnsche Kammermusik mit echtem Stil, elegant und flüssig-brillant zugleich, zu spielen wissen.

Dagegen steht der jüngere Thüringer Alfred Hoehn, der, zumal nach seiner Frankfurter Schulung durch Uzielli, längst

zum Frankfurter geworden ist, heute als Klaviervirtuose an vielbemerkter und hervorragender Stelle. Er ist Romantiker und Poet dazu, also mit feinstem Gefühl für Rhythmus, sinnliche Schönheit und fließendes Leben der Tonsprache begabt. Alles sprüht an ihm von Leben, und alles lebt in impulsivem und phantasievollem Nachschaffen. Sein Klavierton ist von auserlesenster Feinheit und Schattierungsfähigkeit. Sein Talent ist enorm und klanglich der delikatesten Nuancen fähig. Seiner glänzend entwickelten Technik haftet nur der eine Mangel an, daß die rechte Hand an Kraft, Ausbildung und Unabhängigkeit der Finger hinter der linken erheblich zurücksteht. Mit all diesem hat seine seelische und geistige Entwicklung leider nicht gleichen Schritt gehalten. Mehr und mehr hat diesen prachtvollen jungen Künstler der Virtuosenteufel in seine Fänge bekommen, dessen Pranken man in den Akkord- und Oktavenwettern der linken Hand schon frühzeitig fühlte. So forciert er gern, setzt mit Vorliebe grelle Lichter auf und spielt ohne rechte innere Wärme, verzerrt im Affekt die musikalische Linienführung dem Klavierlärm zuliebe, spielt ungleich und neigt zur Manier, Koketterie und Weichlichkeit, die namentlich in allen getragenen Sätzen die Umrisse zu verwischen und die Kantilene in schummeriges Helldunkel aufzulösen droht. So kann er das Gleichgewicht zwischen seiner gesunden, aber seelisch untiefen Anlage und ihrer klanglichen Ausprägung nicht mehr überall finden. Hoehns prachtvolles Klavier-Talent steht heute auf dem Scheidewege zum brillierenden und veräußerlichten Klaviervirtuosentum.

Nun zu den übrigen, durchaus mehr als Fünf Frankfurtern! Da wäre von Konzertpianisten zuerst der aus der Provinz Sachsen stammende und durch Iwan Knorr am Hochschen Konservatorium in Frankfurt gebildete Willy Renner zu nennen, eine in manchem Rehberg ähnelnde Natur, dessen Spiel aber, bei aller ausgezeichneten technischen und geistigen Fähigkeit, doch eine gewisse Unausgeglichenheit im Technischen und Sprödigkeit im Vortrag anhaftet. Auch Fritz Malata, der Bruder des Chemnitzer Opernkapell-

meisters, ist ein sehr tüchtiger Könner von guten, doch nicht eben hervorstechenden Qualitäten. Geborener Wiener und erst als dreißigjähriger Ingenieur zur Musik übergegangen, hat er die Kölner Akademie als doppelter Preisträger absolviert und ist dann als Nachfolger Alfred Hoehns am Hochschen Konservatorium in den Frankfurter Kreis hineingewachsen. Dagegen vertritt Frau Florence Bassermann in Frankfurt etwa dieselbe Rolle im klassisch-romantischen Klavierspiel, wie die Erdmannsdörfer-Fichtner in München, die Klinkerfuß in Stuttgart im Lisztschen: die der sehr soliden Altmeisterin und sattelfesten Begleiterin. Unter Frankfurts reinen Klavierpädagogen erfreuen sich namentlich der gediegene Max Schwarz, der Leiter des Raff-Konservatoriums — den gordischen Knoten der erstaunlich vielen „Klavier-Schwarze" in Deutschland habe ich bereits bei dem Deutsch-Russen Joseph Schwarz in Berlin dem freundlichen Leser nach besten Kräften zu entwirren versucht —, und Ernst Engesser, der Klavierprofessor am Hochschen Konservatorium, eines ausgezeichneten und weit über Frankfurt hinausgehenden Namens.

Als rheinischer Romantiker und Klangpoet des Klaviers erinnert der jüngere Meisterschüler Friedbergs und Schüler der Straßburger und Kölner Akademie, der Elsässer Paul Otto Möckel in Zürich an Hoehn. Von Elly Ney trennt ihn das bedächtigere Temperament, zu Friedberg stellt ihn seine Neigung zu unaufdringlicher, feiner musikalischer Analyse. Als Musiker steht er ihnen ebenbürtig zur Seite. Der außerordentlichen Selbstbeherrschung paart sich erlesene Delikatesse und schärfster Kunstverstand in der musikalischen Form- und Sinngliederung, eine fast Riemannische Feinheit der Phrasierung, eine elastische und doch haarscharfe Rhythmik und Metrik, wie nur ein eminentes, innerliches und in strenge musikalische Selbstzucht genommenes musikalisches Talent sie besitzt. Man hört einen selbst im Affekt schönen und vollen Klavierton, ein echtes Klavierspiel, wie es heute, im Zeitalter mißverstandener und in ihren praktischen Nutzanwendungen maßlos übertriebener physiologisch-anatomi-

scher Entdeckungen eines, jedem echten Künstler seit alters ganz natürlichen „Pianismus" oder eines ebenso falsch verstandenen, dick herausgestochenen Lisztschen „großen Konzerttons" nachgerade eine seltene Überraschung bedeutet. Möckels harmonische menschliche und künstlerische Persönlichkeit neigt als südwestdeutsche mehr dem Weichen, als dem Heroisch-Pathetischen zu. Beethoven glättet er die schroffen Beethovenschen Kanten, und auch Brahms spielt er naturgemäß durchaus als Süddeutscher. Dagegen betont er bei beiden ganz herrlich das romantische Element und ist ein ausgezeichneter Interpret der unvergleichlichen Kleinkunst von Beethovens Bagatellen. Kein Wunder also, wenn sich dieser pianistische Goldschmiedearbeiter frühzeitig den Sonderruhm eines der allerbesten deutschen Vermittler der modernsten impressionistischen französischen und englischen Stimmungspoesien eines Claude Debussy, eines Cyril Scott erwarb. Sein Vortrag von Scotts Klaviersonate in „C-Dur" war, schon vom geistigen Standpunkt des Auswendigspielens aus betrachtet, eine ebenso rätselhafte Großtat, wie der von Debussys delikaten kleineren Klangimpressionen eine entzückende Probe erlesenster klanglicher und pianistischer Klein- und Feinkunst.

DAS SÜDDEUTSCHE KLAVIERSPIEL

Wie beim norddeutschen, so sollen uns auch beim süddeutschen Klavierspiel die einzelnen Künstler seine charakteristischen Besonderheiten entdecken helfen. Wenn ich von einem süddeutschen Klavierspiel rede, so heißt das zum unvergleichlich überwiegenden Teile zugleich: vom Münchnerischen Klavierspiel. Was Berlin für das norddeutsche, ist München und seine Akademie für das süddeutsche Pianistentum: Studienstadt, Zentrum, Wirkungskreis. Stuttgart und seine Akademie entspricht etwa Hamburg; kleinere Zentren des süddeutschen Klavierspiels sind Straßburg, Karlsruhe, Mannheim mit ihren musikalischen Hochschulen. Wie Berlin für ganz Ost-, Nordwest- und zum guten Teile Nordostdeutschland, bleibt München nicht allein für Bayern, sondern auch für alle übrigen süddeutschen Bundesstaaten die pianistische Studienstadt,

Die Verhältnisse in München liegen im Vergleich mit Norddeutschland und Berlin teilweise ganz überraschend ähnlich. Auch München war in fast noch viel höherem Grade als Berlin eine internationale Kunst- und Musikstadt. Nirgends in Deutschland außerhalb Berlins saßen so viel nichtdeutsche, so viel ausländische Pianisten, wie in München. Weiterhin stellen, und diesmal im Gegensatz zu Berlin, in München mit seiner Hochburg des modernen musikalischen Schaffens, der Rheinberger-Thuille-Pfitzner-Tradition, die „Komponisten-Pianisten", die Spieler oder Begleiter ihrer eigenen Klavier-, Kammer- oder Liedmusik, einen außerordentlich hohen Prozentsatz. Das Zentrum der ungemein hochentwickelten pianistischen Lehrtätigkeit ist wie in Berlin die (Kgl.) Akademie. Und wie Berlin rühmt auch München sich besonders einer ganzen Schar ausgezeichneter Begleiter.

Die große tote Königin aller Münchnerischen Virtuosinnen, Sofie Menter, verkörperte, wie wir im Kapitel über die großen Virtuosinnen sahen, am glänzendsten die persönliche Liszt-Tradition in München. Sie war hier besonders mächtig und

lebt noch heute weiter. Neben der Menter bewahrte sie in hervorragender Weise die Hofpianistin und unmittelbare Liszt-Schülerin Frau Pauline von Erdmannsdörfer-Fichtner. Heute noch der Akademieprofessor Berthold Kellermann. Er spielt seit längerem nicht mehr öffentlich, war aber ein hochpoetischer, ernster Pianist und ausgezeichneter Begleiter. Freilich, wer seine Lebensgeschichte ein wenig kennt, weiß, daß er noch viel mehr, als bloß dies war: er war der Pionier und Prophet der Lisztschen Kunst in München so gut auch als Orchester- und Chordirigent; er war Richard Wagners musikalischer Sekretär bei der Fertigstellung der Parsifalpartitur und der musikalische Lehrer seiner Kinder in Bayreuth; vor allem aber war und ist er ein Mensch, der in der wundervollen Selbstlosigkeit, Opferwilligkeit und Überzeugungstreue seiner für richtig erkannten Lebensaufgabe — Verbreitung Lisztscher Kunst — unmittelbar an seinen großen neudeutschen Meister und Lehrer gemahnt. Kellermann war anfangs ein Schüler der nach Liszts Grundsätzen und von einer unmittelbaren Liszt-Schülerin geleiteten Lina Ramannschen Musikschule in seiner Vaterstadt Nürnberg. Auch die in Salzburg von schleswig-holsteinischer Mutter geborene Erika von Binzer war eine Schülerin von Lina Ramann in München und gehört als solche in den Münchener Liszt-Kreis akademischer Pianisten hinein. Die jetzige Lehrerin der Meisterklasse am Straßburger Konservatorium ist eine Konzertpianistin von deutschem, österreichischem und italienischem Ruf und zugleich eine der ganz wenigen ausgezeichneten deutschen Pianistinnen unsrer Zeit, die auch den Lebenden ihr Recht werden läßt; was sie hier namentlich durch ihr öffentliches Eintreten für die süddeutsche, aber auch die norddeutsche Neuromantik der Klavierkomposition (Courvoisier, Reuß, Weismann, Niemann u. a.) geleistet hat, bleibt ihr, zumal in München, immer unvergessen! Die Binzer ist eine im echtesten Wortsinne künstlerisch wie menschlich aristokratische Persönlichkeit von zarter, geistiger Eigenart. Sie besitzt ein außergewöhnlich feines, natürliches und hochkultiviertes musikalisches

Empfinden und grundsolide, vorzügliche technische Qualitäten. Der Dämoniker und Pathetiker Liszt liegt dem musikalischen Aquarell ihres Klavierspiels fern; den Lyriker hat sie uns in so manchem, fast unbekannt gebliebenen Stück wieder von neuem entdeckt. Im besonderen ist sie eine ganz vorzügliche Kammermusikspielerin, die hier um die Verbreitung Münchner, im besonderen Thuillescher Kammermusik in Nord- und Mitteldeutschland ihre großen Spezialverdienste hat. Auch hier aber fallen ihr vor allem die Aufgaben zu, die weniger virtuosen „Glanz" und leidenschaftlich-heißen Gefühlsschwung, als eine feine Geistigkeit, eine klare und sachliche formelle und musikalische Analyse verlangen.

Mit Kellermann stehen wir in der (Kgl.) Akademie. Wie in Berlin widmen sich ihre Meister und Professoren des Klaviers in der Hauptsache dem Lehrfach. Ihr Direktor Hans Bußmeyer spielt nicht öffentlich. Auch der „Münchner Schubert" in der Kammermusik- und Gesangskomposition, Anton Beer-Walbrunn, ist nicht Pianist im konzertierenden Sinne. Dagegen ist der durch Rheinberger und Bärmann geschulte ausgezeichnete Methodiker und Pädagoge des Klavierspiels Heinrich Schwartz ein warmblütiger Pianist und Begleiter von lebendiger Darstellungsfähigkeit. August Schmid-Lindner haben wir den bedeutenden Regerspielern angereiht. Der Leipziger Carl Roesger hat in früheren Jahren als ein etwas derber und robuster Brahmsspieler in Deutschland konzertiert. Der durch die gleiche musikalische Akademie Münchens gebildete Eduard Bach ist ein sehr gediegener Pianist; sein Kollege als Hofpianist, Ernst Riemann, ein sehr musikalischer Spieler und Begleiter. Auch Hermann Zilcher, der Sohn des durch seine Unterrichtsmusik für Klavier wohlbekannten Frankfurters Paul Zilcher, ist, ein Schüler des Frankfurter Dr. Hochschen Konservatoriums, eigentlich mehr Komponist als Pianist; aber auch als solcher hat er sich in Münchens reichem „Klavierleben" einen bevorzugten Platz als perfekter Techniker, feinsinniger, poesievoller Musiker und hervorragender Begleiter

und Kammermusiker errungen. Noch viel mehr treten die Neuromantiker der Klavier- und Liedkomposition und Schüler der Münchner Akademie Heinrich Kaspar Schmid und Georg Stoeber pianistisch als Begleiter oder Interpreten ihrer Werke zurück, obwohl auch sie gleich dem in München feinsinnig in Schumann-Jensen-Thuillescher Richtung schaffenden Österreicher, Josef-Labor- und Robert-Fuchs-Schüler Heinrich Schalit durchweg respektable Pianisten sind. Nur Klavierpädagogen sind der Hoforganist L. F. Maier und Dr. Theodor Mayer-Gśchrey, während die Akademie in Frau Paula Fischer-Schwartz auch eine solide Pianistin stellt.

Von den außerhalb der (Kgl.) Akademie stehenden Münchner Pianisten möchte ich den in Leipzig geborenen und durch Herzogenberg in Berlin und Humperdinck in Frankfurt gebildeten Walter Lampe an die erste Stelle setzen. Der talentvolle Komponist Lampe vertritt etwa einen großzügigen, kräftigen und innerlich-schwerblütigen Brahms-Thuilleschen Mischstil. Der Pianist Lampe besitzt einen dünnen, zarten und nicht eben sehr modulationsfähigen Klavierton. Aber seine Sinnigkeit des Empfindens, seine zierliche, perlende Technik, sein feines und innerliches Musikertum machen ihn zu einem unsrer ersten lebenden Mozartspieler; neben Mozart aber gehören vornehmlich unsre deutschen Romantiker von Weber bis Brahms zu seinen besten Leistungen. In der starken Brahmsschen Grundströmung seines Schaffens, das noch stärker aber in Beethoven und Pfitzner wurzelt, ist Walter Braunfels auch als „Komponist-Pianist" eine ihm verwandte Erscheinung. Als Tonsetzer von strenger Geistigkeit, großem Können und schwerblütiger Innerlichkeit der wohl bedeutendste jüngere Charakterkopf des modernen München, ist er als Pianist, namentlich als guter Bach- und Brahmsspieler, sehr hochgeschätzt. Den Münchner Hofpianistinnen und Hofpianisten reiht sich Georg Liebling, ein ehemaliger Schüler Kullaks aus der großen, um Sally Liebling gescharten Berliner Pianistenfamilie Liebling, an; er ist ein deutscher Napoleão, ein echter Vertreter des

blendenden Salonvirtuosentums und der „ansprechenden" Komposition.

Einen ganz besonderen pianistischen Schatz besitzt München an ausgezeichneten Begleitern. Man täte diesen vortrefflichen Künstlern — wir denken da etwa an Zilcher, Ruoff, Raucheisen, Trunk, Klum, Rossert, Schwartz, Stoeber u. a. — Unrecht, wollte man sie als bloße Begleiter, und vielleicht noch gar im alten Sinne, rubrizieren. Sie sind insgesamt vollwertige, auch solistisch ausgezeichnet tätige Künstler. Da aber ihre pianistische Haupttätigkeit auf dem Felde der hochkünstlerischen Begleitung liegt, so weise ich ihnen in dem, der Kunst der Begleitung gewidmeten Kapitel besondere Ehrenplätze an.

Es entspricht dem internationalen künstlerischen Gepräge Münchens, wenn, wie bis vor kurzem unter den Herren Gabrilowitsch, Galston oder Hughes, so auch unter den Damen ein gut Teil Ausland — vom nicht-bayrischen bis zum „richtigen" Ausland — vorhanden ist. Die Menter war Deutsch-Österreicherin; die Droucker-Galston entstammt St. Petersburg. Die als rechtes Wunderkind in ihrer fernen Heimat Java aufgewachsene und als Neunjährige durch Louis Ehlert in Wiesbaden, später durch Xaver Scharwenka in Berlin und vor allem durch Busoni in Nordamerika gebildete Maria Geselschap ist Holländerin. Anton Seidl und Arthur Nikisch haben sie drüben glänzend eingeführt, und das alte Europa vor dem Weltkriege hat ihren pianistischen Ruf befestigt. Sie ist eine überaus pikante und graziöse Spielerin Busonischen Geistes und Stils von Temperament, Feuer und technischem Glanz. Dagegen ist Anna Hirzel-Langenhan, die Gattin des in den neunziger Jahren als Musikdirektor in der französischen Schweiz wirkenden Kapellmeisters Richard Langenhan, Deutsch-Schweizerin. Eine ehemalige Schülerin des Züricher Konservatoriums (Hegar, Robert Freund) und Leschetizkys in Wien, steht sie heute als technisch vorzüglich durchgebildete Virtuosin und intelligente, fesselnde Vortragskünstlerin entschieden in der ersten Reihe unsrer Pianistinnen von eu-

ropäischem Ruf, ist aber seit dem frühen Tode ihres Gatten in München vorzugsweise im Lehrberuf tätig. Die feinsinnige Helene Zimmermann, die seit einigen Jahren als Gattin eines Verlagsleiters in München, jetzt in Dresden lebt, gehört nach Geburt und Studiengang in unsren Rheinischen Kreis. Gelegentlich hat man die in Straßburg als Tochter des Universitätsprofessors Rudolf Schöll geborene und durch die Meisterschulen von Ansorge, Braunfels und vor allem Pauer gegangene, tüchtige Beethovenspielerin Hedwig Schöll im Münchner Musikleben bemerkt, wogegen wir Elfriede Schunck als erster deutscher Cembalistin noch unter den Clavecinisten und Alten Meistern begegnen werden.

In Stuttgart, der alten Akademie Leberts und Starks, Faißts und Linders, vertritt die Hofpianistin Frau Johanna Klinkerfuß, wie etwa noch die Erdmannsdörfer-Fichtner in München, die unmittelbare Liszt-Tradition. Menschlich wie künstlerisch. Heute tritt sie kaum mehr öffentlich auf. In ihrer besten Zeit war sie eine ausgezeichnete Virtuosin, Lisztianerin mit allen großen Vorzügen und kleinen Schrullen derer um Ernst von Wolzogens „Kraft-Mayr", immer überschwenglich, immer in Ekstase und Exaltation, immer aber auch selbstlos, warmherzig und lieb.

Der König der Stuttgarter Meister des Klaviers unsrer Zeit ist der große Akademiker Max von Pauer. Von den Besten seines Schülerkreises ist Adolf Benzinger mit kaum vierzig Jahren dem Schlachtentod erlegen. Das Spiel dieses Stuttgarter Akademieprofessors war unverkennbare Pauer-Schule auch in der höchsten und subtilsten Ebenmäßigkeit, Clara Schumann, an Hans von Bülow und seinen Meister-Feinheit und in dem feinsten Geschmack im Vortrag, in der bis zur zuweilen fast allzu fühlbaren Abdämmung des Gefühlsstromes gehenden Beherrschung und Objektivität im Empfinden. Man dachte zurück an Ernst Pauer Vater, an Clara Schumann, an Hans von Bülow und seinen Meisterschüler Rudolph Niemann. Solche Spieler wie Benzinger, mehr feine Musiker als glänzende Virtuosen, hatten schwer siegen. Man konnte ihm für Schumann mehr phantastischen

Schwung, Gefühlsüberschwang und fortreißende Leidenschaft, für Brahms' Balladen mehr Pathos, Dämonie und steinerne Größe wünschen: als Kunstleistungen an sich waren seine Klaviervorträge schlechthin vollendet. Gleich ihrem zu früh geschiedenen Gatten ist Dagmar Benzinger Pauer-Schülerin. Eine hochgeschätzte akademische Lehrerin und vorzügliche Kammermusikspielerin und Begleiterin, spielt sie sehr minutiös und klanglich außerordentlich fein schattiert und verfügt auch über ein beträchtliches Maß von Temperament; sie ist eine sympathische, nicht alltägliche Künstlerin, deren Kunst technisch und musikalisch auf durchaus solider und ernster Grundlage ruht, und der es als Solistin vielleicht einzig ein wenig an physischer Kraft fehlt.

Von jüngeren Schwaben und unmittelbaren Pauer-Schülern hat sich in den letzten Jahren der bis Kriegsausbruch am Kölner Konservatorium tätige Biograph C. M. von Webers als Klavierkomponist, Walter Georgii, namentlich nach zwei Richtungen einen guten Namen als intelligenter und gebildeter Pianist gemacht: als Brahmsspieler und als Interpret der süddeutsch-rheinischen Moderne in der Klaviermusik (Weismann, Haas, Schmid, Reuß, Straesser). Außerordentlich gewissenhaft und genau (nicht im Sinne des alten biederen „brav"!) im Vortrag, ist er insbesondere einer unserer bedeutendsten Miniaturisten des Klavierspiels. Wie unendlich fein dieser auch menschlich prächtige Künstler z. B. Joseph Haas' reizende Hausmärchen und Wichtelmännchen spielt, das ist ganz außerordentlich!

Einen ausländischen Pauer-Schüler, Angelo Kessisoglu, hat der Krieg aus Stuttgart entführt: einen sehr temperamentvollen, etwas draufgängerischen Pianisten, dessen innere Kultur denn doch die höchsten Werte vermissen ließ; so ungewöhnlich begabt er war, so natürlich kam das auch in seinem Spiel zum Ausdruck. Stuttgarts bedeutender reformatorischer Klavier-Methodiker und Techniker an seiner Akademie, der gleichwohl als Theoretiker noch nie öffentlich aufgetreten ist, heißt Theodor Wiehmayer, Stuttgarts klavierbegleitende Seele — wir werden über ihn im Kapitel

über die Kunst der Begleitung ein paar Worte lesen — G. A. Nack. Und damit sagen wir der lieben bergumrahmten schwäbischen Hauptstadt Lebewohl und fahren rasch zur alten elsässischen Münsterstadt hinüber.

In Straßburg begrüßen wir wieder einmal zwei „Komponisten-Pianisten": Hans Pfitzner und Maria Joseph Erb. Der Meister des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten" verehrt als „Spätling der Romantik", wie man ihn hübsch genannt hat, vielleicht mehr noch als in Richard Wagner in Robert Schumann seinen musikalischen Ahn. Ein Konzertpianist im engen Sinne ist Pfitzner natürlich so wenig, wie Reger es war. Aber ein hochbedeutender Musiker, der sich mit Natürlichkeit, Geschick und Temperament famos aus allen kammermusikalischen oder begleitenden Affären zieht. Wer romantischen Klangzauber von ihm erwartet, sieht sich zu seiner Überraschung getäuscht. Auch der Pianist Pfitzner legt den Schwerpunkt auf die geistige Seite. Sein aller blühenden, sinnlichen Klangwärme entkleideter Klavierton ist rein geistig, klar, ein wenig dünn und spitz, da ausschließlich mit dem Finger erzeugt, und ohne größere Substanz. Freieres und moderneres Klangkolorit im Klavierspiel und lebendigen Rhythmus zeigt dagegen Erb. Und daß auch Straßburg nicht das pianistische Wunderkind fehle: sein jetziger junger Opernkapellmeister, der Wiener Georg Széll, als Komponist ein ernsthafter Rivale von Erich Wolfgang Korngold, ist auch als Pianist ein richtiger Wunderknabe gewesen.

Karlsruhe, die kunstsinnige Stadt des von Heinrich Ordenstein, dem durch das Leipziger Konservatorium gebildeten ausgezeichneten Klavierpädagogen und Pianisten geleiteten (Großherzoglichen) Konservatoriums, besitzt in Amélie Klose, der Schwester des namhaften Münchener Komponisten, eine sehr gute Musikerin und gewandte Spielerin von erheblichem Können aus der Schule von Reymond (Genf), Kalliwoda, Eduard Reuß (Karlsruhe) und Joseph Schalk (Wien). Gleich ihrer München-Straßburger Kollegin Erika von Binzer ver-

dient sie das seltene und besondere Lob einer ganz bewußten Pioniertätigkeit für neue oder wenig gespielte Klavierwerke.

Mannheim, die Stadt der lange Jahre von Karl Zuschneid, jetzt von Willy Rehberg geleiteten Hochschule für Musik, rühmt sich gar eines pianistischen „Wundermädchens" und eines pianistischen „Wunderknaben". Das Wundermädchen heißt Lili Koppel, hat schon mit sechs Jahren Mozarts Rondo mit Orchester frei aus dem Gedächtnis gespielt und ist in Willy Rehbergs Meisterschule mit ihrem technisch weit geförderten, ungekünstelten, gesund-natürlichen und herb-anmutigen, jungmädchenhaften Spiel zu einem unserer hoffnungsvollsten pianistischen Talente herangereift. Der Wunderknabe ist jetzt ein Jüngling und heißt Walter Rehberg. Das Wunderkind lernte mit fünf Jahren allein Klavier spielen, improvisieren und fantasieren; mit elf Jahren spielte der Junge im Frankfurter Palmengarten Mozarts Krönungskonzert mit Orchester und begleitete einer Sängerin Brahmssche und moderne Lieder. Dann kam er in die Klavierklasse seines Vaters am Frankfurter Dr. Hochschen Konservatorium und beschloß seine Studien bei ihm in Mannheim mit vier Sonatenabenden, in denen er Hervorragendes an Auffassung, Technik und Gedächtniskraft bot.

In Saarbrücken endlich sind Emma Klein, in Würzburg die durch das dortige (Kgl.) Konservatorium, die Berliner Hochschule und Risler in Paris ausgebildete und vor Kriegsausbruch namentlich in Nordamerika als Pianistin und Lehrerin hochgeschätzte Ella Stark gute „Klaviernamen".

AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU

Die herrliche österreichische Reichshauptstadt am Wiener Wald und der Donau ist die europäische „Klavierstadt". Einst und noch jetzt. Am großartigsten einst, als die klassische Wiener Schule der Klavierkomposition, des Klavierspiels und der Klaviermethodik die Welt beherrschte. Haydn, Mozart und Beethoven waren weder eigentliche Klavierkomponisten, noch eigentliche Klavierspieler von Beruf. Doch sie waren Genies auch in diesem beidem, die der Klavierkomposition wie dem Klavierspiel ganz neue und ungeahnt wichtige Anregungen gaben. Wohl aber waren die Dussek, Cramer, Clementi, Czerny, Hummel so große Klaviermethodiker und Klavierspieler, wie die Wölfl, Steibelt, Kozeluch, Steffen und andere in ihrer Eigenschaft als brillante Virtuosen mit den großen Klassikern ernsthaft rivalisieren konnten. Die großen Wiener Klavierschulen aus dem ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts waren so berühmt, wie die großen Wiener Modevirtuosen.

Hier haben wir sofort den Schlüssel auch zum heutigen „Wiener Geschmack". Das erste Viertel ist glitzernde, gefällige und teilweise ein wenig französisch gefärbte, virtuose Salonkunst. Das zweite virtuos und fein geschliffene Akademie. Das dritte ein an interessanten und persönlich geschnittenen Einzelerscheinungen fast überreiches und in allem abermals ganz und gar wienerisches weibliches Klaviervirtuosentum. Das vierte sind die „Großen Wiener Pianisten". Das Ganze ist bei dieser bunten Mischung von Nationen, Rassen, Persönlichkeiten und technischen wie geschmacklichen und kulturellen Eigenheiten in ganz Europa nur einmal da und heißt: Wien.

Überall steht Eins als etwas in Wien unerläßlich Gefordertes im Vordergrund: Virtuosität. Wien verlangt sie vom Salonpianisten so gut wie vom blutjungen Novizen des berufsmäßigen Klavierspiels. Mit dem selbstverständlichen hohen Grad von Technik aber verlangt es ein zweites: ein feingeschultes Ohr für schönen und echten Klavierklang, für

Klangsinnlichkeit des Klavierspiels. Nur geistige, nur zeichnerische oder nur architektonische Spieler dringen in Wien nicht durch. Und ein drittes: Blutwärme, Feuer, Leidenschaft, Temperament. Man hat nichts für jene „Tiefe" übrig, an der so viele deutsche, insonderheit norddeutsche Komponisten und Spieler auch des Klaviers schier hoffnungslos erkrankt sind, und die dem Wiener mit Schwulst, Übertreibung, Eckigkeit und Härte gleichbedeutend ist; aber man liebt auch das bloß Unterhaltende, Brillante und Untiefe pianistisch mit Geist, Anmut, Grazie, Wärme, Temperament, Klangschönheit und technischem Schliff dargestellt zu sehen. Seit alters nennt man Wien die heitere Phäakenstadt. Aber es ist ein durch Geist, Liebenswürdigkeit und Geschmack geadeltes Phäakentum, das ihm auch musikalisch, auch pianistisch sein ganz besonderes und unendlich anziehendes Gesicht gibt.

Der Wiener Altmeister der Salonkunst des Klavierspiels im älteren Sinne heißt Alfred Grünfeld. Der längst ins reife Mannesalter und in den Herbst des Lebensalters Getretene bleibt ewig jung. Der Wiener Moszkowsky, ist er noch heute unnachahmlich in der Zierlichkeit, in dem technischen Schliff und der funkelnden Brillanz seines Spiels. Hinter ihm tritt sein Altersgenosse, der Deutsch-Ungar Josef Lamberg, ein so feiner Meister des brillanten Salon- und Virtuosenstückes wienerischer Färbung für Klavier wie Grünfeld, als Pianist erheblich zurück.

Lamberg war ein Schüler von Julius Epstein. Damit rühren wir an die ehrwürdige und starke Säule des älteren Wiener Klassizismus im Klavierspiel, an die Akademie selbst. Diese älteren akademischen Wiener Altmeister des Klavierspiels sind sämtlich technisch vollendete, sorgfältige und gewissenhafte Konzertpianisten und Kammermusiker, doch vor allem ausgezeichnete Klavierpädagogen und akademische Herausgeber alter und neuerer Klaviermusik. Das trifft auf Epstein zu, den Schüler Anton Halms, das auf Anton Door, den ehemaligen Schüler Czernys und Sechters, das auf Hans Schmitt, den besten Geschichtschreiber des Klavierpedals neben Louis Köhler, das auf Josef Dachs, der von Czernys, wie

von Halms Seite gleichermaßen kam, und das endlich auf die beiden Fischhof, den alten, schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts verstorbenen Josef, und seinen Neffen Robert, die zusammen zwei bis drei Generationen Wiener Pianistentum vom alten Seyfried bis zu Leschetizky umschließen.

Und Theodor Leschetizky, der hochgefeierte Wiener Meister-Klavierlehrer nicht nur halb Europas, sondern auch fast aller Weltteile, stand als Lehrer und Erzieher nach selbständiger und eigenartiger Methode dicht neben jenen drei Großen des Wiener Konzertpianistentums, das in den schon längst bekannten und gewürdigten Großmeisternamen Rosenthal, Godowsky und Sauer beschlossen liegt.

Damit haben wir die wesentlichsten erzieherischen Grundlagen, die wichtigsten ästhetischen, technischen, stilistischen und lokal gefärbten Eigenheiten und Vorzüge kennengelernt. Wozu dann als letztes noch zweierlei kommt: Einmal die Rassen-, Nationen- und Nationalitätenfrage. Es gibt keine musikalische Weltstadt, die auch im Pianistentum eine derartige Überfülle und Buntheit von Rassen, Nationen und Nationalitäten umschließt, wie der ewig brodelnde, immer glühend erhitzte und in tausend Lager und einander feindliche Cliquen zerspaltene Boden und künstlerische Hexenkessel Wiens. Und da stellen neben den vielen Völkern der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie namentlich die Ostslawen, voran die pianistisch ja so eminent begabten Russen und Polen, ein ganz außerordentliches Kontingent an in Wien ansässigen und wirkenden bedeutenden Pianisten. Dann: die „lokale Frage": Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß von den mehr als fünfzig vorzüglichen konzertierenden Pianisten und Pianistinnen Wiens außerhalb dieser Reichshauptstadt und Österreich-Ungarns im Deutschen Reiche eine verhältnismäßig nur sehr kleine Anzahl bekannt und hochgeschätzt ist. Und das trifft leider ganz besonders die vielen nicht nur ausgezeichneten, sondern auch schönen und liebenswürdigen Konzertpianistinnen. Ja, grade die „Wienerischesten" unter ihnen kennt man außerhalb Wiens eigentlich am wenigsten.

Vielleicht sind das die Margarethe Gelbard und die Margarethe Löwit. Die Gelbart ist Wiens eleganteste Spielerin, unwiderstehlich im Vortrag von Dingen wie der Ballettmusik aus Glucks Alceste oder Schulz-Evlers Donauwalzer-Paraphrase, geistreich, kraftvoll und von blendender Technik. Wogegen die Löwit, eine Schülerin Paul de Connes und Godowskys, mit ihrem prächtigen Rhythmus eine grade auch als vollendete Kammermusikspielerin berühmte Virtuosin von erstem Rang ist. Eine der Ersten Wiens ist auch Marie Taußky: in allem Technisch-Virtuosen ausgezeichnet, feinsinnig, von romantisch-poetischer Sonderart. Epstein nennen ihren Meister die Fanny Basch-Mahler, Marie Baumayer, Natalie Duesberg-Jawurek, Paula Dürrnberger, Adele Radnitzky-Mandlick, Gisela Mandl und viele, viele andere. Unter ihnen stell' ich die ehrwürdige Baumayer weit voran: Diese Meisterschülerin Epsteins aus der südlichen Steiermark hatte das Glück, freundschaftlich bei Brahms zu verkehren und auch noch bei Clara Schumann zu studieren. Sie hat Brahms' B-dur-Konzert zum ersten Male öffentlich — in Graz — gespielt, in Meiningen mit den bedeutendsten Brahmsspielern — z. B. Richard Mühlfeld und Robert Hausmann — konzertiert und ist noch heute Wiens hervorragendste Brahmsspielerin. Als „österreichische Carreño", als eine der hervorragendsten österreichischen Klaviervirtuosinnen aber gilt die auf unsrer späteren Klavierreise durch die Vereinigten Staaten Nordamerikas uns in aller Form vorgestellte Nordamerikanerin Marie Bailey-Apfelbeck. Mit Ehren und Auszeichnungen überschüttet, darf sie, die Gattin eines österreichischen Offiziers und zuerst in Carl Reineckes Leipziger, dann aber vor allem in Leschetizkys und seiner getreuen Assistentin und methodischen Schriftstellerin Malwine Brées Wiener Meisterschule zur glänzenden, in Amerika wie in Europa gleichermaßen gefeierten Virtuosin herangebildet, mit vollem Recht eine österreichische Künstlerin heißen.

Die Leschetizky-Schülerinnen österreichischer, Wienerischer Abkunft sitzen verwunderlicherweise viel weniger in

Wien selbst als in den übrigen großen Musikstädten Europas zuhauf. Leschetizkys langjährige Assistentinnen und „Vorbereiterinnen" Malwine Brée, Marie Unschuld-Melasfeld und Marie Prentner sind zugleich die Geschichtschreiberinnen seiner Methode. Zu diesen vorwiegend pädagogisch gerichteten vorzüglichen Pianistinnen tritt das ehemalige österreichisch-polnische Wunderkind des Wiener Leschetizky-Kreises: Paula Szalit, ein wahrhaftes Phänomen an pianistisch-musikalischer Begabung, und darin, wie im Gedächtnis und der Kunst „auswendiger Transposition" von Fugen u. a. eigentlich nur mit ihrem ersten Lehrer Josef Hofmann zu vergleichen. Und nun: bunte Reihe der schönen Wienerinnen, und voran die, so grade in Deutschland Ruhm oder zweite Heimat fanden. Von ihnen hat sich die Gattin des Wiener Musikschriftstellers und Mahler-Biographen Richard Specht, Frau Wera Schapira-Specht, in den letzten Jahren in die allererste Reihe der großen Wiener Pianistinnen von Leipziger Gewandhausreife gestellt. Eine Schülerin von Prof. Richard Robert, einem der ersten Klavierpädagogen Wiens, hat sie bereits als zwölfjähriges Mägdlein konzertiert und ist dann recht eigentlich von Richard Strauß, dessen Burleske mit Orchester sie als eine der ersten und hervorragendsten Interpretinnen Télémaque Lambrino nachspielte, entdeckt und der großen Konzertlaufbahn zugeführt worden. So ward sie eine so ausgeprägt moderne Pianistin, wie ihr Gatte ein ausgeprägt moderner Schriftsteller, und exzelliert namentlich in Strauß und Tschaikowsky. Diese prächtige Virtuosin ist rassiges musikalisches Vollbluttemperament. In ihr erneuert sich etwa das Spiel und die Art einer Sofie Menter, eine Alice Ripper: männlich, groß, plastisch und monumental gestaltend, dichterisch frei, seelisch fein und tief erregt, tonlich blasser und kühler, doch von zarter weiblicher Poesie in der lyrischen Kantilene, von glänzender, von fern an die Carreño gemahnender Wucht im Oktavenspiel und mit innerem, feurigem und rhythmisch nervigem Elan.

Österreichisches Temperament und Mentertypus wie sie ist auch die Siebenbürgerin Luise Gmeiner, die Schwester

der berühmten Altistin und eine Meisterschülerin von Isidor Philipp in Paris und Ernst von Dohnányi in Berlin. Seit mehr als einem Dutzend Jahren in Berlin ansässig, steht sie heute in der ersten Reihe unserer pianistischen Thron-Anwärterinnen. Ihr frisches und bis zum Robusten gesundes Talent ist auf heroisches und dramatisches Pathos gerichtet. Das ist bei einer Frau in unserer überfeinerten modernen Kultur eine große Seltenheit. So sind männlich-herbe Energie, Großzügigkeit und Wucht, außerordentliche und plastische Gestaltungskraft die Grundzüge ihres Spiels. Dazu das impulsive, stürmische Temperament edlen österreichischen Blutes, ein Aus-dem-Vollen-Schöpfen der ungewöhnlichen Kraft und eine eminente, musikalisch-pianistische Veranlagung: das gibt ein köstliches pianistisches Porträt, das man nicht so bald vergißt, weil es ausgeprägte Charakterzüge besitzt. Ein Porträt, das zwischen den Polen eines frauenhaft versonnenen Träumens und jubelnder, stolzer Lebensfreude schwankt. Man muß die Gmeiner Werke wie etwa Webers oder Chopins Sonaten spielen hören: sie erstehen neu und voll feurigen dramatischen Lebens unter ihren Händen. Die lyrische Miniatur ist wohl weniger ihre Sache; hier zeigt es sich, daß sie so intime, schwärmerische und innig beseelte „Kleine Dinge" wie Schumanns Kinderszenen nicht recht mit dem eigentlich Romantischen und Schwärmerischen zu füllen vermag: es bleibt da noch eine seelisch und klanglich etwas matte dynamische Mitte, die sich aus ihrem Streben nach bravouröser Wucht und großem, wundervoll plastisch modelliertem „Konzertton" erklären läßt.

Wie die Gmeiner, so hat Österreich, hat Wien auch die tüchtige Schwester der Geigerin und Kammermusikspielerin Gisela von Pászthory und die Gattin des modernen Chopinbiographen und Musikreferenten Dr. Adolph Weismann, Gisela Grosz, längst an Berlin verloren, eine feingeistige und technisch ausgezeichnet durchgebildete Pianistin aus Teresa Carreños Schule, die namentlich im Schumann- und Griegspiel sehr hochgeschätzt ist. An Leipzig die Gattin des Leipziger Universitätsprofessors Dr. Jaffé, Paula Hegner.

Gleich der Szalit ein echtes, rechtes musikalisches Wunderkind — sie trat in Wien als Schülerin Hans Schmitts bereits mit sechs, im Leipziger Gewandhause mit zwölf Jahren auf —, und in Leipzig durch Robert Teichmüllers Meisterschule vollends ausgebildet, war sie anfangs gleich der Gmeiner ein stürmisches poetisches Temperament. Schon damals eine ganz herrliche Begleiterin, deren poesievolles und feinmusikalisches Nachschaffen, deren klanglich delikate und gefühlsbeseelte Art hoch über aller „Begleitung" stand, hat sie als Solistin eine überraschend schöne innere Entwicklung genommen. Wohl ist ihre Persönlichkeit und Gestaltungskraft bei weitem nicht so groß, wie die der Gmeiner, wohl bleibt im Klavierton und Vortrag eine gewisse objektive Kühle. Aber ihre Technik zeigt doch so sehr jene leichte Lockerheit, Sauberkeit, Zierlichkeit und Flüssigkeit, die ein Hauptmerkmal der Teichmüller-Schule ist, ihr Vortrag ist so geschmackvoll und feinmusikalisch, ihr Ausdruck so natürlich, ihr rhythmisches Gefühl so gesund, ihr Klavierton bei aller Begrenztheit so klar, zart beseelt und plastisch-rund, daß sie im besonderen als eine unsrer feinsten und gewissenhaftesten Mozartspielerinnen herzlich verehrt werden muß.

Aus Willy Therns und Breithaupts Schule ging Gisela Springer hervor, eine gerade auch kammermusikalisch und pädagogisch sehr hochgeschätzte, vortreffliche Pianistin von frischem, klangschönem und musikalisch durchdachtem Spiel. Noch ausschließlicher Pädagogin und Methodikerin ist die Gattin des allzu früh verstorbenen Wiener Orchester- und Chorkomponisten Richard Mandl, Camilla Mandl-Barda. In ihrem dreibändigen Kompendium der gesamten Klaviertechnik hat sie, eine ausgezeichnete Pianistin, ihre Studienerfahrungen bei Liszt und Rubinstein und ihre eigenen selbständigen Lehrerfahrungen niedergelegt. In den allerletzten Jahren sind namentlich folgende Wiener Pianistinnen auch in Deutschland viel und freudig bemerkt worden: Helene Lampl-Eibenschütz, eine technisch auf Grund natürlicher Anlage glänzend und geistig erstaunlich entwickelte Virtuosin männlich-kraftstrotzenden Typs ohne weichere und poetische Emp-

findungen von feinster klanglicher Disposition und scharf durchdachtem Spiel aus den Meisterschulen von Door, Sauer, Busoni und Godowsky, und ganz neuerdings eine zarte, noch ein wenig unpersönlich und blaß gefärbte, doch ungewöhnlich vielversprechende Mädchenknospe aus den Meisterschulen Rosenthals in Wien und Szendys in Pest, Marianne Munk. Nenne ich noch die gleichfalls an die deutsche Reichshauptstadt verlorene James-Kwast-Schülerin Frieda von Mikulicz, eine pianistisch würdige Tochter der österreichischen Bukowina, Dora Josefowicz, eine besonders gute Interpretin moderner Klaviermusik (Reger, Debussy) von schönem Klavierton und feinem Verständnis, endlich Ella Kerndl, W. von Andrassy-Erl und Paula Fuchs, so habe ich wohl die Wiener Pianistinnen genannt, die heute zum mindesten in Wien das Interesse der Öffentlichkeit wachhalten.

Von den Wiener Pianisten sind — sehen wir selbstverständlich von den Großen, den Rosenthal, Sauer, Godowsky, ab — gerade die bedeutendsten nicht nur in Deutschland, sondern sogar in Wien als Konzertpianisten nicht im erwarteten Umfang bekannt geworden. Abermals müssen wir den starken slawischen, den polnischen oder russischen Einschlag unter ihnen feststellen. So bei dem Russen Paul de Conne, der als eleganter und technisch glänzender Spieler freilich längst zum Wiener geworden ist. So bei Gottfried Galston, der ein verblüffender Virtuos, freilich im allerwörtlichsten Sinne ist. De Conne ist Wien von Anfang an treu geblieben; der in Wien von ungarischem Vater und polnischer Mutter geborene und an der dortigen Akademie ausgebildete Verfasser des „Studienbuches", Galston, hat Wien nach ausgedehnten Konzertreisen, die ihn bis Australien und Neuseeland führten, frühzeitig mit Berlin und München vertauscht. Die Polen Wolfsohn und Lalewicz, zugleich zwei ebenso ausgezeichnete Pädagogen, werden wir auf unsren Streifzügen quer durch Polen und Rußland begrüßen. Ein Landsmann der Mikulicz, der auch kompositorisch begabte Leschetizky-Schüler und vortreffliche Pianist Cornelius Czarniawski, hat seit einigen Jahren Wien mit Wiesbaden ver-

tauscht. Leschetizky hat auch drei der besten und gerade auch in Deutschland bekanntesten jüngeren Wiener Pianisten, Paul Schramm, Viktor Ebenstein und Paul Weingarten, gebildet. Schramm, einst ein rechtes Wiener Wunderkind, ist ein glänzendes pianistisches Talent von jugendfrischem Temperament, rhythmischer Verve und instinktivem Feingefühl für die Ausprägung des stilistisch Unterscheidenden und Charakteristischen, ein vollendeter Zeichner und Modelleur in der Herausmeißelung der einzelnen Stimmen eines polyphonen Klaviersatzes von exquisiter Feinheit, dem im besonderen die Gabe einer fast improvisatorisch frischen und belebten Auslegung gegeben ist. Was ihm, einem echten Lyriker am Klavier, mangelt, ist einzig seelische Vertiefung, ernste Vergeistigung sowie jene physische Kraft, die ihn die großen Aufgaben der Konzertliteratur durchhalten ließe. Was ihm hier fehlt, hat Ebenstein unbedingt. Dieser junge Virtuose, einer der vorzüglichsten unsrer Zeit, ist ein geborener Konzertpianist von kristallklarer, unbedingt gediegener und hochentwickelter Technik, im großen Zug zusammenfassender Gestaltungskraft, energischer Rhythmik, kräftigem Formsinn, natürlichem und schlichtem Empfinden und im besonderen glänzender Beherrschung des polyphonen Spiels. Man denkt bei dem überwiegend teils technisch-virtuosen, teils formal-musikalischen Charakter seines Spiels etwa an Backhaus, an Lhévinne. Ein ähnlicher runder, plastisch-kompakter Klavierton, ein ähnliches Überwiegen des bis zum leise Mechanisierenden, bis zum geistig-schulmäßigen Gebundensein Formalmusikalischen, ein ähnlicher Abzug an feineren seelisch-tonlichen Übergängen und klanglichen Differenzierungen, an Grazie, Humor, Pikanterie, Beweglichkeit, an geistiger Vertiefung und Persönlichkeit, an Seele, Wärme und — Romantik. Dafür aber ein sehr bedeutender, prachtvoll solider und unbedingt klarer Techniker und ein innerhalb einer gewissen Normalauffassung der einzelnen Werke immer sachlich, geschmackvoll und mit kluger und kühler Besonnenheit gestaltender Spieler, auf den man bei fortschreitender geistiger Vertiefung, seelischer Verfeinerung

und Erstarkung der Persönlichkeit außergewöhnliche Hoffnungen setzen darf. Weingarten dagegen besitzt die künstlerische Sinnlichkeit, den inneren Walzerrhythmus, den romantischen Klangsinn des Wieners und ist deshalb im besonderen als Schubertspieler hochgeschätzt. Ein Schüler Emil Sauers, besitzt er allerdings für Schubert weder dessen Eleganz und Glätte, noch des Großen unter den modernen Schubertspielern, Alfred Reisenauers, unvergleichliche Klangromantik und Poesie. Er ist vielmehr ein sehr guter Musiker und ein respektabler Techniker, der Schubert viel weniger nach seiten der Seele, des Gemüts und Gefühls, als des Tones und Klanges, weniger zart und verträumt, als kräftig und auf äußere Konzertwirkung berechnet spielt. Schuberts langer Atem, seine mächtige Gestaltung müssen auch ihm, dem nervösen Sohn unsrer, alles beschauliche Sichversenken meidenden Zeit und klugen Musiker, fehlen.

August Stradal, der bekannte Autor von wirkungsvollen Konzertübertragungen fast der gesamten Symphonie- und Orgelliteratur aller Zeiten, hält auch in ihnen die unmittelbare Liszt- und Bruckner-Tradition in Wien hoch. Konzertpianistisch tritt er leider so zurück, wie etwa der feine Akademiker Guido Peters, dessen Bedeutung eigentlich mehr im (symphonischen) Schaffen liegt. Und das gleiche war und ist bei Karl Prohaska und Hugo Reinhold der Fall. Und so schließe ich die bunte Reihe der vielen Wiener Pianisten mit zwei, die in letzter Zeit von sich reden machten: mit Anton Trost, einem ausgezeichneten Brahmsspieler von großzügiger Auffassung, sorgsamer Detailbehandlung, bewußter Anschlagskunst und klangpoetischem Sinn, und mit Karl Herrmann, einem Pianisten kräftig-energischen Anschlags und temperamentvoller Fertigkeit.

OLD AND NEW ENGLAND

Old England ist die alte und ältere englische Akademie. Die englische Akademie des Klavierspiels ist nicht nur eine Schwester der deutschen, sofern ihre Meister fast durchweg die Schule der deutschen in Deutschland empfangen haben, sondern sie nähert sich auch nach Art und Auffassung aus stammesverwandtschaftlichen Rassegründen weit mehr dem Ideal und Stil der deutschen, als dem der französischen. Nur prägt der englische Nationalcharakter, der auch in der Kunst eine kühle Klassizität des Empfindens, ein formales, gesundes Musizieren, eine gediegene Technik, kurz, die „technische Form" der Darstellung des Kunstwerkes der charakteristischen Ausprägung seines Inhalts durchaus vorzieht, die sehr starken, deutsch-akademischen Elemente ihres Klavierspiels in andrer, in einer Weise aus, die bei uns teilweise fälschlich den Begriff des Englisch-Akademischen mit dem des Englisch-Langweiligen und Phlegmatischen verbunden haben. Das sind aber Dinge und Behauptungen, die sich bei den besten englischen Akademikern schon in älterer Zeit in keiner Weise so allgemeingültig halten und vertreten lassen.

Durchaus nicht in dem Sinne der Pariser bedeutet die Londoner Kgl. Akademie der Musik die musikalische Unterrichtsanstalt auch für den Pianisten. Im Gegenteil, die wenigsten bedeutenden englischen Meister des Klaviers in alter und neuer Zeit haben an ihr ihre Ausbildung erfahren. Von Anfang an findet in England auch auf klavierpädagogischem und pianistischem Gebiet ein außerordentlich reger Austausch mit dem Kontinent statt. Der Kontinent ist, gleichwie in der englischen Komposition vom 18. Jahrhundert an, durchaus der gebende Teil. England ruft die ersten Größen in Kunstlehre und Kunstübung zu sich herüber, schafft ihnen reichliches, ja glänzendes Auskommen und läßt sie nur ungern im Alter in ihre Heimat scheiden.

Das gilt durchaus auch für die Entwicklung des englischen Pianistentums, und wir wollen hier nie vergessen, was

Größen des Kontinents, die England zu ihrer zweiten Heimat machten, wie Clementi, wie Cramer, Kalkbrenner oder Moscheles, für diese Entwicklung des eignen Pianistentums in älteren Zeiten durch ihr klassisches Beispiel getan haben.

Von den beiden einzigen bedeutenden englischen Klavierkomponisten und Pianisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt der zarte Vorläufer Chopins als Meister des Nocturne, John Field, pianistisch die Schule seines Lehrers und Meisters Clementi, die grundlegende im England jener Zeit, und der sinnige Naturpoet und Freund Schumanns, William Sterndale Bennett, die Mendelssohns.

Die älteren englischen Pianisten und Pianistinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind als namhafte Akademiker vor allem ausgezeichnete Beethovenspieler. So der Westfale Sir Charles Hallé (Halle), ein großer Pionier deutscher Tonkunst und deutschen Klavierspiels in London und Manchester, so die beiden wohl bedeutendsten englischen Pianistinnen der fünfziger bis achtziger Jahre, Arabella Goddard und Agnes Zimmermann, in denen sich bei der in Frankreich geborenen Goddard zugleich französische — Kalkbrenner, Thalberg — und bei der in Deutschland geborenen Zimmermann englisch-deutsche Schulung — Potter, Steggall, Macfarren, Ernst Pauer — gegenüberstehen. Und Deutschland, im besonderen Leipzig, wird immer ausschließlicher die künstlerische Heimat auch der gleichzeitigen englischen älteren Akademiker. Nur, daß zu Beethoven nun Schumann und — mit den beiden pianistischen Aposteln der neudeutschen Schule in England und Amerika, Sebastian Bach Mills und Walter Bache — Liszt treten.

Zu Robert Schumann aber seine edle Gattin und Bewahrerin seines Stils und Spiels, Clara Schumann. Mit ihr wird Frankfurt a. M. bis auf den heutigen Tag die zweite deutsche Studienstadt des jungen englischen Komponisten und Pianisten. Den englischen Beethovenspielern folgen die englischen Schumannspieler. Keine hat auch in Deutschland mehr Bewunderung und Liebe erfahren, wie die wohl bedeutendste englische Pianistin neuerer Zeit, Fanny Davies.

Ehe sie zu Clara Schumann ging, hat sie an der Leipziger Akademie den Unterricht Carl Reineckes empfangen. Man merkt es deutlich an ihrem Spiel. Denn sie besitzt dieselbe ernste und reine Kunstauffassung, dasselbe Zurücktreten der Person hinter die Sache, dieselbe fleckenlose Klarheit in der Darlegung des Formalen und Technischen, wie ihr Leipziger Altmeister. Sie ist recht eigentlich eine romantische Spielerin, ja, sie ist eine der besten Schumannspielerinnen unsrer Zeit. Klarheit ist der Grundzug ihres Spiels. Bach und Beethoven faßt sie englisch-objektiv auf. Für Chopin fehlt ihr die blühende sinnliche Schönheit, Wärme und Biegsamkeit des Anschlags, für Liszt Größe und Dämonie des Ausdrucks, zwingende Gewalt der Darstellung. Mit Mendelssohn, Schumann und Brahms aber betritt sie ihr eignes Gebiet. Man muß sie von ihr gehört haben, um zu erkennen, daß Fanny Davies Englands klassische Meisterin im Vortrage der Klavierromantik, daß sie die englische Kleeberg genannt werden darf.

Neben Mary Wurm und Adela Verne hat noch ein andrer englischer Akademiker die pianistischen Unterweisungen Clara Schumanns in Frankfurt genossen: Leonard Borwick. Er ist etwa ein englischer Leonid Kreutzer. Mit dem im gleichen Jahre geborenen Frederick Dawson — einem Schüler seines Vaters und Hallés — gehört er in die erste Reihe der besten Pianisten und der bedeutenden klassischen Spieler Englands von kühler akademischer Art und hat sich im besonderen als hervorragender Brahmsspieler auch in Deutschland einen ausgezeichneten Namen gemacht, dessen Spiel durch technische Sauberkeit, klare Phrasierung und musikalische Auffassung für sich einnimmt.

Damit betreten wir die Schwelle der englischen pianistischen Moderne. Für ihre Meister werden neben Leipzig und seiner Akademie immer mehr zwei neue Studienstädte wichtig: Paris und Wien. Der bedeutendste Meister dieser englischen pianistischen Moderne, Harold Bauer, ist seit Anfang der neunziger Jahre in Frankreich und Amerika bekannter wie in seinem Vaterlande, dagegen in Deutschland

leider so gut wie unbekannt. Schüler seines Vaters und Padereswskis, lebt er seit langem in Paris. Er gehört zu den großen Pianisten unsrer Zeit: groß in der Kraft der Gestaltung, durchaus persönlich im Stil und glänzend im Technischen.

Große Pianisten hat das neuere und moderne England nicht mehr hervorgebracht. Wohl aber bedeutende, und unter ihnen bemerkenswert viele Frauen. An erster Stelle müssen von ihnen in der älteren Generation die Schottin Helen Hopekirk, in der jüngeren die in München als Gattin des aus Rheinbergers Schule hervorgegangenen englischen Komponisten Arthur Hinton lebende Katharina Goodson genannt sein. Die Hopekirk hat zuerst in England bei Mackenzie und Lichtenstein, darauf am Leipziger Konservatorium studiert und sich dann Ende der siebziger Jahre ihren pianistischen Ruhm im Leipziger Gewandhause und später in Amerika geholt. Ihre entscheidende pianistische Ausbildung haben aber beide ausgezeichneten Pianistinnen durch Leschetizky in Wien erfahren. Der Wiener Leschetizky-Kreis ist es denn auch, der der jüngeren Generation englischer Pianistinnen und Pianisten — ich denke da etwa an so tüchtige Kräfte wie Evelyn Suart, Mary St. Angelo, Ada Thomas, Ethel Liggins (Leginska), an Douglas Boxall, Frank Merrick — ihr ganz bestimmtes Gesicht gibt. Wir kennen es bereits von so manch anderen Leschetizky-Jüngern: es sind fast durchweg moderne und poetisch inspirierte Feinspieler und zarte pianistische Impressionisten, deren technische Methodik dagegen nicht immer des leicht forcierten und dann eckigen und harten forte, des allzu gedeckten, klanglosen piano und einer gewissen Glanz- und Kraftlosigkeit im Passagen- und Skalenwesen entbehrt.

Von ihnen hat sich in Deutschland einzig die Leginska als zartpoetische Meisterin des modernen Charakterstücks von echt musikalischer Persönlichkeit, Gestaltungskraft, selbständiger Auffassung und großem technischem Können, doch begrenzter Kraft bekannt gemacht. Auch diese Leschetizky-Schülerin ist eine Feinspielerin; so vorzüglich und ge-

schmackvoll sie sich mit Beethoven und Schumann abfindet: ihre Kraft reicht bei allem lebhaften polnischen Blut des Temperaments geistig nicht zur erforderlichen deutschen Verinnerlichung hin. Ihr eigenstes Feld im Rahmen des modernen Charakterstücks aber ist die französisch-englische impressionistische, ton- und stimmungsmalerische Entente cordiale der Klaviermusik: Debussy, Scott, Whithorne. Auch jüngere englische und schottische Talente wie Norman Wilks (London) und Percy Fielden (Edinburgh), wie Gertrud Peppercorn und die aus Robert Teichmüllers Leipziger Meisterschule hervorgegangenen Winifred Christie und Clement Harvey und der Schotte William Lindsay in Berlin sind, mit Ausnahme des letzteren, in Deutschland kaum bemerkt worden. Der Feinste und Poesievollste unter ihnen ist Lindsay, eine feinkultivierte, feinnervige und temperamentvolle lyrische Natur keltischen Einschlags von klarer und mehr zierlich als groß gebauter Technik. Dagegen dürfen wir die von schleswig-holsteinischer Mutter in England geborene und durch die Pariser Akademie (Duvernoy), später durch Bernhard Stavenhagen in München ausgebildete Nora von Kresz-Drewett in Berlin, zumal sie fast niemals länger in England lebte, so gut wie ganz zur unsrigen rechnen. Sie ist eine im Empfinden vielleicht nicht sonderlich tiefe, doch poesievolle und mehr dem Ruhig-Beschaulichen zugeneigte, zartgeistige Persönlichkeit, eine ungemein zartsinnige Fein- und Kleinspielerin von Grazie und Charme, die mit ihrer hochentwickelten Technik und ihrem, namentlich im piano sehr reizvollen, naiven und lieblichen Klavierton im liebenswürdigen, zarten und poesievollen Genre des Kleinmalerischen, Spielerischen und Anmutig-Virtuosen, und hier namentlich in alter (Clavecinisten) und moderner (Debussy, Ravel) französischer Klaviermusik ihr eigentliches Feld findet, ohne jedoch nicht auch der deutschen klassischen und modernen Schule das feinste Verständnis entgegenzubringen. Auch hierin reicht sie ihren ähnlich gearteten Schwestern, wie der Tina Lerner, der Helene von Lopuska, der Martha Erbs-Küntzel die Hand.

Und auch der aus Lamonds und d'Alberts schottischer und dem großbritannischen Pianistentum so viele vortreffliche Vertreter stellenden Heimat stammende John Patrie Dunn ist — bei der engen Stammes- und Geistesverwandtschaft zwischen Schotten und Deutschen nicht verwunderlich — nach seiner Ausbildung auf der Stuttgarter Akademie durch Max Pauer und nach pianistischer Lehrtätigkeit an den Akademien zu Stuttgart und Kiel bis zum Ausbruch des Weltkrieges der unsrige gewesen. Er ist, auch als Klaviermethodiker, ein Anhänger der Londoner Richtung Tobias Matthays, ein Künstler, dessen schottisch-nordischer Typus schlichter Sachlichkeit sich nicht nach seiten des Kraftstrotzenden, sondern des Intimen, Versonnenen und scheu Zurückhaltenden äußert. Wie alle Schotten, ist er kein Romantiker, sondern ein Zeichner, ein Aquarellist des Klavierspiels. Er ist auch kein Pathetiker, sondern ein bis zum Grüblerischen schwerblütiger und in sich zurückgezogener Träumer. Der Pianist ist — abermals durchaus schottisch — ein weniger eleganter und leichtflüssiger, als bedeutender und solider Techniker. Der Mensch und der verständige, ungemein fein aufbauende, gliedernde und phrasierende Musiker überragt ihn durchaus. Wie er in einem keineswegs klangsinnlich vollen und gesättigten, sondern beinahe körperlos und bloß aller Farbe entkleideten und tonlich rein geistigen Piano und Pianissimo aus subtilem seelischen Empfinden die feinsten melodischen und rhythmischen Linien mit silbernem Griffel nachzeichnet, wie er das Grüblerische bei Brahms, das Zarte bei Debussy, Scriábin, Reger und Niemann nachempfindet und scheu verhalten wiedergibt, das ist so durchaus persönlich und eigenartig, wie schottisch, und in diesem Sinne mag er uns hier als ein etwas ausführlicher entworfenes Charakterbild des schottischen Pianistentums gelten. Es entspricht wie bei Lamond dieser schottischen, seelisch ungemein feinen und im Charakter durchaus nordischen Art, wenn der nicht norddeutsche Hörer von ihr nur sehr langsam, dann aber, wenn er sich an das Überwiegen des Geistigen, des klugen und besonnenen Analytischen von

kräftigem Temperament, Brillanz und blühender Kantilene erst gewöhnt hat, sehr nachhaltig und sympathisch erwärmt fühlt.

Das jüngere Irland stellt in dem in Leipzig gebildeten Francis Quarry einen geborenen Konzertvirtuosen. Sein Vortrag hat Elan, Rasse, Schmiß und sprühendes Temperament. Seine Technik, al fresco auf Außenwirkung zugeschnitten, besitzt Glanz und eine außergewöhnliche Besonderheit: ein fulminantes Oktavenspiel, echte „Schütteloktaven", keinen Deut schlechter wie die der Carreño. All das stempelt ihn zum Heroiker und Pathetiker. Er ist der Mann gewaltiger Crescendi und prasselnder Oktavengewitter, atemversetzender Stringendi und massiver Akkordquadern. Die mittleren und zarten Farben fehlen. Seine Kantilene, sein Mezzoforte klingt matt und stumpf, da die seelische Wärme zu gering ist, um es zu intensivem und blühendem Leben zu erwecken. Das geistige Moment tritt durchaus hinter dem technischen zurück. Sehr feine Momente in seinem sauberen und geschmackvollen Adagiospiel abgerechnet, bleibt der blendende Virtuose Quarry der irische Mark Hambourg.

Von den Pianisten der englischen Dominions werden wir die Kanadier, die auch als Künstler „Europens übertünchte Höflichkeit" gern kennenlernten, in Nordamerika kennenlernen. Das ferne Australien stellt in unserer Zeit einige sehr gute Klavierspieler, und hier ist es ganz besonders der Name Bernhard Stavenhagens, der sich auch mit ihrer, wie mit der so manches Engländers pianistischer Ausbildung eng verbunden zeigt. Bei Stavenhagen in Weimar, daneben auch bei Zwintscher und Reinecke in Leipzig studierte Australiens erster Pianist älterer Zeit, Ernest Hutcheson; bei Stavenhagen in München und Genf die zartgeistige Beethoven- und Lisztspielerin und Gattin ihres späteren Lehrers Télémaque Lambrino in Leipzig, Elaine Feez-Lambrino; bei James Kwast in Frankfurt, drüben bei Louis Pabst in Melbourne und Busoni in Berlin Australiens erster Pianist unserer Zeit, Percy Grainger, während Australiens wundervollste pianistische Hoffnung, die jugendliche Winifred Purnell, in der vor-

nehmen „englischen Studienstadt" Deutschlands, Hannover, durch Heinrich Lutter ausgebildet wurde.

Hutcheson gehört als ein ausgezeichneter klassischer Spieler gleichermaßen zu Deutschland, Australien und Nordamerika, als ehemaliger Lehrer und Direktor des Peabody-Instituts in Baltimore am schicklichsten zu Amerika. Frau Feez-Lambrino, eine Tochter des ostaustralischen Queensland, ist leider nach ihrer großen australischen Tournee nur gelegentlich erfolgreich in Deutschland öffentlich aufgetreten und zugleich eine der fabelhaftesten Vom-Blatt-Leserinnen, die ich kenne. Grainger hat seinen pianistischen Ruhm hauptsächlich in Deutschland und England sich erworben. Er ist zugleich einer der glänzendsten Pianisten unserer Zeit und eint etwa die Art von Backhaus mit der von Sauer. Wie Backhaus gestaltet, gliedert und phrasiert er mit dem natürlichen Instinkt einer formal außergewöhnlichen Begabung. Wie Sauer ist er mehr Virtuos als Tondichter, legt den größten Wert auf einen wundervoll großen, gesunden und plastisch modellierten Klavierton, der keine Härte kennt. Nichts Kleines und Intimes in seinem Spiel! Er wahrt auch da seine großzügige und durch ein sicheres Stilgefühl für die Eigenart jedes Komponisten ausgezeichnete Art, wo er das Gebiet der Kleinkunst betritt. Es bleibt nur ein Bedenken: daß seine in der Passage und Figuration noch etwas ungleiche Technik nicht allzusehr auf den modernen „großen Konzertton" und die dekorative Wirkung gerichtet werde, und sein kühleres, willenskräftig beherrschtes angelsächsisches Temperament ihn nicht dem glänzenden und polierten, aber innerlich verflachenden „Konzertdrill" entgegentreibe. Viel Freude machen seine Programme. Auch die sind so gar nicht „modern": sie ziehen viel Kraft aus den starken und ewigen Wurzeln der Natur und der Volkskunst und geben zugleich gern mit eigenen Volkslieder-Bearbeitungen in der Art des letzten Grieg, seines herzlichen Förderers, das beste Muster für die künstlerische Lösung so dankbarer Aufgaben des intimen Genre. — Dagegen lebt in der jugendlichen schwarzhaarigen Australierin Purnell mit den scheuen

dunklen Märchenaugen die Musikseele selbst. Die Purnell lebt in und mit den Werken, die sie vorträgt — mit jenem untrüglich sicheren Instinkt, jenem Feingefühl für Aufbau, Gliederung, Phrasierung, Charakter, Stimmung und Stil, wie kein „Wissen" der Erde es lehren kann. Wie vielsagend ist es, daß solche wunderbaren Naturtalente in den letzten Jahrzehnten stets „von fremden Ländern und Menschen" dem künstlerisch unter dem übermächtigen Druck einer einseitig materialistisch, spezialistisch und intellektualistisch gewandten Überkultur seufzenden Mitteleuropa geschenkt wurden. Es ist klar, daß das Spiel dieser Sechzehnjährigen — so alt setzte sie Deutschland in Erstaunen — noch manchen Naturalismus zeigte, der letzten physischen Kraft für einen langen Klavierabend entbehrte und im Hang zur schlechten körperlichen Haltung, zur exaltierten Übertreibung oder Manier, zu ungezähmtem wildem Temperament wirkliche Gefahren für die innere Entwicklung aufwies. Was will das aber gegenüber dem Positiven und auch technisch Erstaunlichen besagen, was sie leistete! Es gab da zwei untrügliche Zeichen, daß hier ein reiner und strahlender Stern am Pianistenhimmel aufging; einmal ihr Gesicht, das alles mitlebte, was sie uns am Klavier förmlich erzählte; dann ihre Klangvorstellung. Wie beim guten Sänger, baute sich ihre, den feinsten seelischen Regungen gehorchende und bis in die letzten Strahlenbrechungen schattierte Klangwelt vom piano aus auf. Daher die Eindringlichkeit ihrer Steigerungen, die Weichheit und Fülle ihres Klaviertons, sein seelenvoller Gesang in allen Lagen.

VON WEIMAR BIS NEUYORK

(NORDAMERIKA)

Wem verdanken die amerikanischen Meister und Meisterinnen des Klaviers von heute vornehmlich ihre musikalische und pianistische Durchbildung? Gibt es bereits eine amerikanische Schule des Klavierspiels? Der ersten Frage Antwort lautet: Deutschland und den Deutschen; der zweiten: Nein. Wie in der musikalischen Komposition, so waren auch bis zum Ausbruch des Weltkrieges die Pianisten Nordamerikas die Empfangenden, nicht die Gebenden. Den musikalischen „Kulturdünger" haben den Amerikanern auch in der nachschaffenden Kunst in der Hauptsache die Deutschen geliefert. Deutsche in Nordamerika aus deutscher musikalischer Schule, und deutsche Studienstädte, voran Weimar mit Franz Liszt, Leipzig, München, Stuttgart und Berlin mit ihren (Kgl.) Akademien. Daneben Wien mit seiner (K. K.) Akademie und erst darnach in jüngster Zeit Paris mit seinem Nationalkonservatorium.

Solche hochverdiente ältere deutsch-amerikanische Pianisten und Klavierpädagogen, solche Erzieher der älteren amerikanischen Pianistengenerationen waren beispielsweise Wilhelm Scharfenberg in Neuyork, ein ehemaliger Schüler Hummels in Weimar, Otto Dresel in Boston, ein Schüler Ferdinand Hillers und Mendelssohns, Hermann Mohr in Philadelphia, ein Schüler des Berliner Luisenstädtischen Konservatoriums, Friedrich Brandeis in Neuyork ein Schüler der Wiener Akademie (Fischhof, Czerny, Rufinatscha), der ältere Otto Singer (Vater) in Cincinnati, ein Schüler des Leipziger Konservatoriums und Franz Liszts, waren Robert Goldbeck in Neuyork, ein Schüler von Louis Köhler und Litolff, Armin Dörner in Cincinnati, ein Schüler von Kullak, Bendel und Weitzmann in Berlin, Richard Zeckwer in Philadelphia, ein Schüler des Leipziger Konservatoriums, und Hermann Genß in San Franzisko, ein Schüler von Köhler in Königsberg und von Grell und dem alten Taubert in Berlin. Soviel Namen, soviel tüchtige,

wenngleich nicht bedeutende Lehrer der deutschen akademischen Klaviermethodik. Deutsch orientiert in pianistischer Erziehung sind auch die bedeutenden älteren nordamerikanischen Pianisten, unter denen charakteristischerweise immer noch nicht wenige europäische „Landfremde", Engländer, Holländer, Italiener, sind: so der durch Moscheles, Richter, Hauptmann in Leipzig, Dreyschock und Liszt gebildete vortreffliche William Mason, der durch die Leipziger Akademie gegangene und von uns in der englischen Akademie begrüßte Sebastian Bach Mills, der in Wiesbaden von amerikanisch-italienischen Eltern geborene John Ernst Perabo, zugleich einer der bedeutendsten Klavierpädagogen Amerikas, der auch als Organist in Neuyork hochgeschätzte Albert Roß Parsons, ein Schüler von Tausig und Kullak in Berlin, der in Manchester (England) im besten Mannesalter nach rastlosem Wanderleben verstorbene ausgezeichnete Lisztspieler aus der Schule dieses Meisters, Haupts und Ehrlichs in Berlin, William Humphrey Dayas, der durch die Berliner Akademie (Kullak, Weitzmann) gebildete vorzügliche Pianist William Hall Sherwood in Boston und der an gleicher Stelle (Löschhorn), dann aber noch durch Liszt ausgebildete und auch als geschmackvoller Klavierkomponist des kleinen Genre geschätzte Arthur Bird; so endlich die beiden ausgezeichneten Neuyorker Pianisten und Komponisten aus Rheinbergers strenger Münchner Meisterschule, Henry Holden Huss und Arthur Whiting. Huss zählt zu den besten älteren nordamerikanischen Komponisten deutsch-akademischer Schulung. Whiting, der vor seiner deutschen auch eine gute heimische amerikanische musikalische Erziehung durch Sherwood, Chadwick und Parker in Boston genoß, ist der amerikanische Meister des Cembalospiels und ein hervorragender Kenner alter Klaviermusik.

Die ältere Pariser Akademie ist einzig mit dem aus den nordamerikanischen Südstaaten stammenden ersten Lehrer der größten aller amerikanischen Pianistinnen, Teresa Carreños, Louis Gottschalk, einem brillanten Salonvirtuosen aus der Schule Stamatys vertreten. Und so zahlreich wie die

Salonvirtuosen im Stile der älteren Pariser Brillanz, saßen und sitzen in Nordamerika die Salonkomponisten — von dem Deutschen Heinrich Adolph Wollenhaupt und dem Holländer Bernardus Boekelman bis zum Amerikaner Ethelbert Nevin —, deren Klaviersachen der schlechte und flache „amerikanische Geschmack" allzeit reißend begehrt. Je näher der Gegenwart, desto zeitgemäßer und moderner wurde nach dem Beispiel des einzigen bedeutenden amerikanischen Romantikers und feinsinnigen Pianisten Edward Mac Dowell für den amerikanischen Pianisten das Studium an der Pariser Akademie. Doch auch dieses konnte die Tatsache nicht umbiegen, daß Leipzig, Berlin, München und in moderner Zeit immer mehr das Wien Theodor Leschetizkys die großen europäischen Studienstädte des nordamerikanischen pianistischen Nachwuchses blieben.

Diese Tatsache muß streng festgehalten werden, soll dieser ganz bewußt und absichtlich einmal ausnahmsweise aufgetürmte „Berg von Namen" seinen Zweck erfüllt haben: zu zeigen, daß Nordamerika auch pianistisch von Europa, und hier in ganz entscheidendem und unvergleichlich überwiegendem Maße, von Deutschland und Österreich aus „besiedelt" wurde! Damit erledigt sich unsre zweite Frage nach einer älteren oder modernen amerikanischen Schule des Klaviervirtuosentums von selbst. Nordamerika besitzt so wenig eine nationale Schule des Klavierspiels, wie eine solche der Oper oder der Symphonie. Es besitzt aber heute zweifellos im Rahmen des allgemeinen angelsächsischen Kunstempfindens eine nationale Note im musikalischen Schaffen und Nachschaffen, und die wollen wir jetzt bei der Würdigung seiner Meister des Klaviers unsrer Zeit einmal etwas schärfer zu charakterisieren versuchen.

Abermals müssen wir dabei zwischen Virtuosen nichtamerikanischer Abkunft, die gleichwohl in Nordamerika ihre zweite und vielfach sogar ihre eigentliche Heimat gefunden haben, und „eingeborenen" Nordamerikanern zunächst zu scheiden versuchen, um jedoch bald zu sehen, daß eine strenge Scheidung auch hier ohne Zwang unmöglich ist, daß

aber der moderne Weltverkehr Amerika auch auf diesem Gebiet trotz aller Kriege auf Europa zum guten und entscheidenden Teile angewiesen sehen wird. Die großen, in Amerika bis zur Vergötterung gefeierten und ganz besonders volkstümlichen Meisterinnen und Meister des Klaviers unsrer Zeit sind jedenfalls sämtlich Europäer verschiedenster Kulturnationen: Carreño, d'Albert, Busoni, Paderewski, Hofmann, Godowsky, Bauer, Hambourg, Friedheim, Gabrilowitsch, Backhaus, Joseffy. Wir kennen sie bereits alle genau, und könnten ihnen noch die Hälfte aller hervorragenden europäischen Pianisten hinzufügen. Denn Dollarika ist ihr aller Magnet und ihr allerletztes und wichtigstes Ziel! Paderewski bleibt unter ihnen bis heute „der" große „amerikanische" Klaviervirtuose; es scheint denn doch, daß mit der Hypnose durch das Spiel eine Hypnose durch die Reklame Hand in Hand gehen muß, um in Dollarika menschliche und künstlerische Volkstümlichkeit zu erringen. Diesen großen europäischen Meistern füge ich sofort einen Schweizer an, der mit dem gleichen Rechte, wenn nicht amerikanischer Klaviervirtuose, so doch Klaviervirtuose in Amerika genannt, ja, im Hinblick auf seine langjährige Lehrtätigkeit und seinen ständigen Wohnsitz eher zu Amerika als zu Europa gerechnet werden muß: Rudolf Ganz. Der ehemalige Schüler des bekannten Genfer Pädagogen Eschmann-Dumur, des Straßburger Akademikers Fritz Blumer, Busonis und Heinrich Urbans (Berlin) zählt zu Nordamerikas populärsten Klaviervirtuosen. Kein Wunder, denn er ist ein glänzender Techniker von stupender Bravour namentlich der durchaus überlegenen linken Hand, ein immer geschmackvoller und vornehmer Interpret und ein in allen Literaturen des Klaviers erstaunlich beschlagener Künstler, der seine gelegentlich vielleicht ein wenig nüchterne und dann der tieferen poesievollen Empfindung entbehrende Auffassung in glücklicher Weise einer Art objektivierenden Allgemeinempfindens dienstbar macht, Tiefe und Glätte und schlichte Natürlichkeit, durch den wertvollen Einschlag einer graden, selten sympathischen und liebenswürdigen Menschlichkeit er-

setzt. Das alles entspricht in hohem Grade dem angelsächsischen Kunstempfinden. Dem exquisiten Virtuosen von starkem Temperament und regsamem beweglichen Geist paart sich der Salonspieler im edelsten Sinne. Wer unter die Oberfläche einer hervorragenden Technik herabsteigt, wird finden, daß Ganz die äußere virtuose, die Lisztsche Seite der von ihm vorgetragenen Werke kraft dieser Technik zu sehr bedeutender Wirkung zu bringen weiß. Dagegen erliegt er mehr oder weniger der Wirkung des auch das europäische Kunstleben äußerlich längst beherrschenden Amerikanismus in der Kunst — der leise mechanisierenden und das feine Innenleben mehr oder weniger abstumpfenden „Geschäftsmäßigkeit" (es gibt kein ander Wort dafür!) —, wo es sich um gewichtige, tiefinnerliche Aufgaben wie Beethoven handelt.

Nun zu den bedeutenden „eingeborenen" jüngeren amerikanischen Meistern und Meisterinnen des Klaviers in der Gegenwart! Und bunte Reihe! Da ist der in seinem Vaterlande ziemlich unumstritten als der hervorragendste amerikanische Pianist gefeierte Ernest Schelling. Sein Lebens- und Studiengang hat manche Ähnlichkeit mit dem Mac Dowells. Auch Schelling setzt als Wunderkind die Welt New Jerseys in Erstaunen, kommt in sehr jugendlichem Alter nach Paris zu Mathias, einem Schüler Chopins, um dann die entscheidende theoretisch-musikalische Erziehung in deutscher Schule, bei Hans Huber in Basel und Hans Pfitzner in München, zu empfangen und schließlich sein Amerikanertum als einziger Schüler Paderewskis in der Schweiz immer klarer zu entwickeln und gleich seinem Meister eine ganz außerordentliche Volkstümlichkeit in seiner Heimat sich zu erringen. Eine echt moderne und amerikanische Erscheinung auch als leidenschaftlicher Freund des Landlebens und — des Automobilsports, ist der Künstler Schelling ein glänzender Virtuos von außergewöhnlich brillanter, feingeschliffener und lockerer Technik und prachtvoller Bravour, von feurigem, doch überall von vornehmem ästhetischen Geschmack beherrschtem Temperament. Der Musiker ver-

leugnet sein Amerikanertum nicht. Es ist das alles sehr tadellos, sehr klar, aber es ist auch alles ein wenig kalt und, nach Art aller direkten und indirekten Leschetizky-Schüler, ein wenig klein im Klavierton: französisch-amerikanische Allianz. Mit Edwin Hughes kommen wir in den großen amerikanischen Leschetizky-Kreis. Hughes, ein frühreifes Wunderkind, das bereits mit sechs Jahren in Kirchen seiner Vaterstadt Washington spielte, hat seine erste Ausbildung durch den deutschen Musiklehrer Fabian, dann bei Joseffy in Neuyork erhalten. Seine Hauptausbildung aber dankt er Meister Leschetizky, der ihm gut Freund wurde und ihm bis zu seinem Tode das Ehrenamt der einzigen und letzten Assistenz übertrug. Ist Schelling der brillante Salonvirtuose im Konzertsaal, so Hughes der gediegene Akademiker. Er ist ein überaus sorgfältiger Techniker, ein guter und geschmackvoller Musiker von angelsächsisch kühlem, ein wenig nüchternem Empfinden, ruhigem Temperament und innerlich feiner, zurückhaltender Art; er ist ein Pianist, der innerhalb seines Ausdrucksgebietes alles gibt, was er in sich hat, jedenfalls zu den wenigen Angelsachsen von heute gehört, die noch einen, wenn auch nicht gerade romantischen, so doch pianistisch stil- und pietätvollen Schumann zu spielen wissen.

Die Zahl der durch deutsche oder französische Schule gegangenen j ü n g e r e n amerikanischen Pianisten ist außerordentlich groß. Bedeutende und über ihr großes Vaterland hinaus auch in Europa bekannt gewordene K o n z e r t spieler sind ganz wenige darunter. Wenn ich sage, daß aus den deutschen akademischen Meisterschulen Berlins und Leipzigs — namentlich die Martin-Krause- und Robert-Teichmüller-Schulen stehen hier voran — allein so gute Spieler und Lehrer, Spielerinnen und Lehrerinnen wie die „Krausianer" Walter Knüpfer und Karl Reckzeh (Chikago), Thilo Becker (Los Angeles), Louis Elbel (Indiana), Harry Field (Toronto) — diese studierten gleich den Damen Eilenberg (Montgomery), Flora Stevenson-Parsons (Chikago), Monninger (Indianopolis) noch vor 1900 an der Leipziger Akademie —, Buell-Adams (Milwaukee), Vernon Darnall, Reni Jack-

son, Hortense Hibbard-Howard, Elsie Hough, die Schwestern Sondheim, oder wie die „Teichmüllerianer" Glenn Dillard Gunn (Chikago) oder Ninon Romaine (Toledo-Berlin) und viele andere hervorgegangen sind, so fürcht' ich, werden uns Europäern das kaum mehr als bloße Namen bleiben. Einzig auf drei, auch in Europa hochgeschätzte Virtuosen soll hier noch aufmerksam gemacht sein. Deutschen Blutes, von deutschen Eltern in Nordamerika geboren, in Europa gebildet, ist uns der erste, Richard Buhlig, bereits in Berlin begegnet. Der zweite, Otto W. Voß in Heidelberg, hat sich seit längeren Jahren ganz dem Lehrfach zugewandt. Der dritte, ein junger Vollblutamerikaner, James Whittaker, machte seine grundlegenden Studien in Adolf Ruthardts Leipziger akademischer Meisterschule, seine letzten aber bei Hortense Parent in Paris. Ein glänzender Techniker! Und zugleich ein vorzüglicher Kenner der modernen, im besonderen der französischen Klavierliteratur. In allem aber ein durchaus amerikanischer Spieler. Einem klanglich feinen, aber seelenlosen Piano steht ein, namentlich mit der Linken, durch hochgehaltenes Handgelenk und versteiften Spielorganismus hart gehämmertes Forte gegenüber. Die Technik ist hochentwickelt, doch derb und knöchern, der Vortrag sehr verständig und natürlich, doch ziemlich leblos, trocken, nüchtern und äußerlich, die Schattierung des Klaviertons aus dem Klang, nicht aus der Seele heraus gebildet und aller Romantik, aller Poesie und Grazie für lyrische Aufgaben bar. Amerikanisch endlich ist auch seine Kunst- und Musikauffassung im Klavierspiel: eine durch Fleiß und hartnäckige Ausdauer erworbene Technik im Dienste „tönend bewegter Formen".

So dünn gesät wie die „eingeborenen" Amerikaner, so zahlreich sind die „eingeborenen" Amerikanerinnen des Klaviers, sofern wir eine über Amerika hinausgehende und in Europa rechtskräftig besiegelte Anerkennung ihrer Kunst zur unumgänglichen Bedingung machen. Noch aus der Theodor Kullak-Lisztschen Meisterschule stammt die schon als blutjunges Mägdlein in Berlin gefeierte und in der deutschen Reichshauptstadt seit langen Jahren ansässige Groß-

herzogl. Sächsische Hofpianistin Adele aus der Ohe. Inzwischen hat sie dann in ihrem amerikanischen Vaterlande gewirkt und sich dort rasch einen ersten Platz unter den großen Klavierspielerinnen errungen. Sie ist eine Meisterin des pianistischen, hochpathetischen Fresko, wie es die Konzerte von Liszt und Tschaikowsky verlangen; aber sie ist auch als glänzende, temperamentvolle und großzügige Lisztspielerin keine ungestüme Draufgängerin, sondern eine echt weibliche und gerade auch das Schumannsche Konzert echt weiblich und romantisch, ganz schlicht und sinnig nachdichtende, reiche Virtuosin und Musikerin von erstem Rang. In Amerika sehr hochgeschätzt, doch in Deutschland so gut wie unbekannt ist dagegen eine Schülerin Perabos, die ausgezeichnete Bostoner Klaviervirtuosin Amy Beach. Ist Adele aus der Ohe die Königin, so ist Fanny Bloomfield-Zeisler die Fürstin der amerikanischen Pianistinnen. Seit Anfang der neunziger Jahre gehört der Name dieser bereits im zarten Alter von zwei Jahren mit ihren Eltern aus ihrer österreichisch-schlesischen Heimat nach Chikago übersiedelten und später durch Bernhard Ziehns, Karl Wolfsohns und Theodor Leschetizkys Meisterschulen gegangenen Künstlerin zu den ersten Nordamerikas. Sie ist eine blendende Virtuosin von feurigstem Temperament. Ein bewegliches und mehr geistreiches, als schwärmerisch-sentimentales Empfinden bildet den Grundzug ihres Wesens. Ihre Kantilene strahlt nicht viel Wärme und Poesie aus, und etwas von der nivellierenden und mechanisierenden Unrast des Amerikanismus, der Kunst und Geschäft zu lieblichem Bunde eint und den feinen und innerlichen Persönlichkeitsausdruck in ewiger Eilfertigkeit erstickt, liegt doch vielleicht in ihrem Spiel beschlossen. Dafür besitzt diese außerordentliche Künstlerin aber die seltene Gabe einer kristallenen Klarheit in Aufbau, Gliederung und Detailbehandlung, eines ganz besonders reizenden, flüssigen und delikaten Passagen- und Fioriturenspiels. — Fürstin auch ist Céleste Chop-Groenevelt. Die Romantik, die der feinen, stillen und herzlichen Persönlichkeit, der Natur und dem Spiel dieser eminenten Klaviervirtuosin das Gepräge gibt,

umstrahlte bereits ihre Wiege und verrät sofort, daß von reinem angelsächsischen Blut bei ihr nicht die Rede sein kann. Die Wiege stand in New Orleans am Mississippi, im heißen nordamerikanischen Süden, und sie beschützten eine mittelamerikanische Mutter, vom Mexikanischen Golf — selbst eine hervorragende, durch Moscheles in Leipzig gebildete Pianistin und sehr begabte Dichterin — und ein zwar in Bremen geborener, doch frühzeitig nach Louisiana ausgewanderter deutscher Vater holländischen Geblüts — selbst ein Vollblutmusiker, der berühmte Geiger und David-Schüler Edvard Groenevelt. Frühreifes Wunderkind, erhielt sie ihre Ausbildung durch Scharwenka in Neuyork, Moskowski in Paris und Leschetizky in Wien. Seit 1900 lebt sie in glücklichster Ehe mit dem Musikschriftsteller Prof. Max Chop in Berlin und darf mit gleichem Recht längst eine deutsche und in Deutschlands größten Konzertsälen heimische Meisterin des Klaviers genannt werden. Ganz ausnahmsweise mußte hier einmal Abstammung, Rassenkreuzung und Lebenslauf kurz herangezogen werden, um erst dadurch die besondere Stärke und Eigenart ihrer künstlerischen Persönlichkeit und ihres Spiels deutlich zu machen. Dies vereint, auf eine kluge Formel von Carl Fuchs gebracht: den Imperativ des Blutes mit dem der Schule, holländische Geduld mit amerikanischer Energie, tropisches Temperament mit deutschem Denken und Wollen. Es gründet sich äußerlich auf blendende Virtuosität und großen, runden und vollen und bis in die feinsten Strahlenbrechungen des piano modulationsfähigen Konzertton, innerlich auf eine zart vergeistigte und tief beseelte romantische Poesie der Auffassung und Auslegung. Poetisch-romantische Virtuosin und namentlich glänzende Liszt- und Tschaikowsky-Spielerin von allererstem Rang, eint sie echt weibliche Zartheit, Duft mit männlicher Kraft und hinreißendem Temperament und plastischer, wahrhaft kristallener Klarheit zu seltenem Bunde, deutsch auch darin, daß sie in selbstlosem Idealismus der Lebenden unter den Schaffenden niemals vergißt. — Deutsche und Österreicherin wie die Bloomfield-Zeisler, die Chop-Groenevelt kann man

auch eine dritte Fürstin unter den in Nordamerika geborenen Pianistinnen der Gegenwart nennen: Marie Louise Bailey-Apfelbeck (Wien). Auch bei ihr die Rassenkreuzung eines musikalisch und künstlerisch hochbegabten altpolnischen Adelsgeschlechts — der Fürsten Galizien — mütterlicherseits, mit einer irländischen Arztfamilie väterlicherseits, und die Wiege im südlicheren und heißeren Tennessee. Auch sie hat nach vorübergehendem Studium bei Karl Reinecke am Leipziger Konservatorium ihre grundlegende Ausbildung durch Leschetizky und dessen Assistentin Malwine Brée in Wien erfahren. Doch ungleich der Chop-Groenevelt hat sie sich ihren hervorragenden pianistischen Ruf zuerst in ihrem amerikanischen Vaterland und unter der Patenschaft von Walter Damrosch geholt. Mit einem österreichischen Offizier verheiratet, gilt sie heute als eine der glänzendsten und hochgefeiertsten der vielen ausgezeichneten österreichischen Pianistinnen, deren Art immer wieder mit Teresa Carreño verglichen wird. Wie ihrer Abstammung nach zu Amerika, gehört sie daher, die wir schon auf unserer Reise nach Wien flüchtig begrüßten, ihrer Schule und ihrer Persönlichkeit nach mit gleichem Recht zu Österreich und dem Wiener Leschetizky-Kreis.

Nicht allein in ihrer kanadisch-nordamerikanischen Heimat, sondern auch im alten Europa gehört die junge, aus den Meisterschulen Wolfsohns und Busonis hervorgegangene Klaviervirtuosin Augusta Cottlow zu den ersten ihres Faches. Eine Künstlererscheinung von wohltuend harmonischem Eindruck! Eine leise, allen amerikanischen und englischen Pianisten mehr oder weniger eigene anglosächsische Kühle und Ruhe des allem Impulsiven aus dem Wege gehenden Empfindens und eine zugunsten der Linken leicht verschobene Stärke der Hände ist das einzige, was der kritische Deutsche etwa zu sagen hätte. Im übrigen steht man einem echten, technisch hervorragenden, wie seelisch gesunden und kraftvollen Klavierspiel gegenüber. Bei aller Energie der Gestaltung vergißt es nie, die Grenzen des Instruments mit feinem Takt zu beachten; hier, in dieser Anerkennung des

Maßes aller Dinge, die allen pianistischen Kulissen- und Fernwirkungen mit billigen Mitteln aus dem Wege geht, wie in dem schönen weichen piano liegen die überzeugendsten Beweise für eine sehr bedeutende und auch in Deutschland voller Würdigung begegnete Künstlerschaft. Wie vielseitig sie ist, das bezeugt ein immer wiederkehrender Zug ihrer Programme: sie spielt die kleinen tonmalerischen Stimmungspoesien Debussys ebenso delikat, wie sie eine wahrhaft nachdichtende Interpretin der großen Konzerte Chopins und — ihre ganz besondere Stärke und Eigenart — der vier großen Sonaten ihres bedeutendsten hematlichen Neuromantikers Edward Mac Dowell genannt werden muß. Diese pianistischen Pionierdienste für Nordamerikas einzigen bedeutenden Tondichter in Deutschland teilt sie mit Teresa Carreño.

Auch ihre junge Landsmännin Myrtle Elvyn, abermals eine — in Texas geborene — Schülerin Wolfsohns in Chikago und schließlich noch Godowskys in Wien, hatte in Amerika bereits viel konzertiert, ehe sie Old Europe im Sturm eroberte. Zunächst durch ihre entzückende äußere Erscheinung, einen Typus angelsächsischer blonder Frauenschönheit. Dann aber doch vor allem durch ihr Spiel. Eminent musikalisch, mit feinsten Sinnen für musikalische Architektur, Gliederung, Phrasierung und Stimmenführung begabt, spielt sie mit vollem, klarem, doch niemals hartem Klavierton, mit jener kraftvollen und großzügigen Gestaltung, wie wir sie namentlich von der Carreño, der Menter her kennen. Ihr Vortrag von Chopins Polonäsen kommt den klassischen Interpretationen dieser beiden überraschend nahe. Ihr musikalisches Empfinden zeigt die Gesundheit, die fast männliche Energie der angelsächsischen Rasse und wird von unerwartetem Temperament getragen. Eine scharfgeprägte Rhythmik, eine den höchsten Aufgaben gewachsene, feingeschliffene und glänzende Technik, eine bravouröse Ausdauer einen sich zum Bilde einer Künstlerin, die heute in der allerersten Reihe moderner Pianistinnen steht. Es spricht aber nicht zuletzt für ihre musikalische Begabung, daß sie als Schumannspielerin unmittelbar an Fanny Davies gemahnt.

VON LISSABON NACH RIO

(SÜD- UND ZENTRALAMERIKA)

Das südamerikanische Pianistenland heißt Brasilien. Dieses Kronland Portugals kennt ein eigenes Klaviervirtuosentum erst, seitdem der portugiesische Gottschalk, Arthur Napoleão (Napoleon) nach Abschluß seines öffentlichen Wirkens Ende der sechziger Jahre nach Rio de Janeiro übersiedelte, dort eine Musik- und Instrumentenhandlung gründete und später die Klavierprofessur an der dortigen neuen Akademie der Musik übernahm. Napoleon hat in Paris studiert und vertritt die ältere Pariser Schule. Er war noch im vorgerückten Alter ein ganz eminenter Klaviervirtuose von Eleganz des Vortrages und Bravour des Technischen; eigentümlich und bezeichnend für ihn, daß er fast ganz ohne Pedal spielte. Seine Skalen, Passagen und Triller waren von verblüffendem Reiz und exquisiter Feinheit. Er ist ein bedeutender Klavierlehrer und geschmackvoller, ein brillantes, gefälliges Salonvirtuosentum repräsentierender Klavierkomponist.

Napoleão führt noch heute das brasilianische Klaviervirtuosentum. Die letzten der jüngeren Brasilianer — die wie alle Romanen überwiegend kühle Techniker, sehr gute Rhythmiker und klare, kluge Musiker sind — hat die Leipziger Meisterschule von Robert Teichmüller, daneben auch die Berliner von Vianna da Motta und Xaver Scharwenka herübergeschickt. Die führende brasilianische Musik- und Pianistenstadt ist Rio. Hier wirkt Charley Lachmund, ein vorzüglicher Musiker und sehr gediegener Pianist aus der Teichmüllerschule, mit dem der deutsche Einfluß in Brasilien in internationaler Orientierung zuerst immer stärker wird. Hier lebt, der gleichen Schule entsprossen, Celina Roxo als leichter, pikanter und prickelnder angelegte vortreffliche Virtuosin von Temperament und reizendem Eigensinn. Hier die sehr guten Pianistinnen aus der Wiener Schule Emil Sauers, Geschwister Figeirêdos; hier lehren der auch kompositorisch sehr begabte Carlos de Mesquita, ein sehr

guter Pädagoge und Pianist, nach französischer, und Halfeld Fontainha, ein Jünger Vianna da Mottas, nach deutscher Schule.

In Bahia lebt der doch vielleicht begabteste aller jüngeren Brasilianer, Manoel Augusto dos Santos. Mischblut mit Negereinschlag, ein glänzender Kenner und Bearbeiter der heimischen Volksweisen, eine im Gegensatz zu dem ihm darin eng verwandten Australier Percy Grainger tief leidenschaftliche Natur von reichem, regem Innenleben und hohen künstlerischen Qualitäten, verdient diese starke Persönlichkeit den Namen eines ganz vorzüglichen, ja hervorragenden Virtuosen auch im deutschen Sinne, wie sich dieser Teichmüllerschüler ja auch in Deutschland zuerst mit großem Erfolg bekannt gemacht hat.

Die beiden nordbrasilianischen Musikstädte am Amazonenstrom heißen Pará und Manãos. Auch hier überwiegt die deutsche Teichmüllerschule. Pará vertreten Paulino Chaves, ein prächtiger, ernster und gediegener Virtuose, hervorragender Lisztspieler und ausgezeichneter Lehrer, und der tüchtige Spindola. In Manãos glänzt Chompré Taccila als glänzende Pianistin von feingeschliffener Technik. Ihre deutsche Teichmüllerschule eint die elegante Technikerin Alice de Becellar mit der französischen. In Columbia leitet ein anderes Mischblut und ein auch nach deutschem Maßstab sehr solider Techniker und trefflicher, strebsamer Musiker aus der deutschen Teichmüller-Schule, B. Delahoz, das dortige Konservatorium.

In neuester Zeit sind am südamerikanischen Pianistinnenhimmel namentlich zwei neue Sterne aufgegangen. In Brasilien ist es die junge, aus Isidor Philipps moderner Pariser Schule hervorgegangene und in Frankreich, Italien, England, Deutschland und der französischen Schweiz sofort als glänzendes pianistisches Talent erkannte Guiomar Novaes. In Argentinien, das trotz des ausgezeichneten Ruthardtschülers Ugo (Hugh) del Carril in Berlin im ganzen noch den beherrschenden französischen Einfluß im Klavierspiel zeigt, hat eine junge hochbegabte und überaus feinsinnige

Schwedin aus der Leipziger Teichmüllerschule, die Blüthner 1914 hinüberschickte, die pianistische und klavierpädagogische Führung errungen, Maja Samuelson. Das jüngste südamerikanische Pianistensternlein aber heißt Claudio Arraú und stammt aus Chile. Dieser hochbegabte Knabe aus der deutsch-berlinischen Meisterschule von Martin Krause war ein rechtes Wunderkind. Und so werden wir uns in unsrem, allen modernen Wunderkindern des Klaviers gewidmeten Kapitel eingehender mit ihm beschäftigen.

Mexiko hat in dem gleichfalls aus der Leipziger Teichmüllerschule hervorgegangenen Alberto Villaseñor viel zu früh einen überaus feinen Techniker und einen edlen, poetischen und gestaltungskräftigen Pianisten verloren, der seinen ersten Virtuosenruhm in Paris fand und seinem Vaterlande als Lehrer der Meisterklassen am Nationalkonservatorium in Mexiko noch Großes hätte werden können. Heute wird Mexikos pianistischer Ruhm in Ernesto Berumen (Neuyork) verkörpert, einem wundervollen Virtuosen und glänzenden Techniker von mehr kühler Sachlichkeit und vollendetem Geschmack.

So bietet das pianistische Süd- und Zentralamerika im allgemeinen das gleiche Bild wie die portugiesischen oder spanischen Mutterländer: friedlicher künstlerischer Wettkampf zwischen deutscher und französischer, Leipzig-Berliner und Pariser Schule.

VON NORD- UND SÜDLÄNDERN UND KLEINEN NATIONEN

Der Weltkrieg hat politisch peinlich empfindlich gemacht. Ich sage darum lieber: die räumlich kleineren und kleinen Nationen mit nicht selten großen Klavierspielern! Im allgemeinen hat der Weltkrieg sie selbst bestimmt: es ist der heutige Staatenbund „Neutralien" der militärisch schwachen, geistig und künstlerisch aber desto stärkeren kleineren und kleinen europäischen Nationen. Wobei wir abermals die empfindliche Frage nach Berechtigung und Erfüllung des Wortes „neutral" ganz beiseite lassen; denn im Klavierspiel und unter den Klavierspielern soll und darf es von Rechts und Kunst wegen kein „neutral" und keine „Neutralität" geben.

Die eingeborenen Meister des Klaviers der freien Schweiz sitzen und wirken zumeist über die ganze Welt, zum mindesten über Europa verstreut. Erinnern wir uns: Edwin Fischer hat sich uns in Berlin als großer Berliner, Willy Rehberg am Rhein, Rudolf Ganz in Amerika, die Hirzel-Langenhan in München, die Eisele und Lutz-Huszágh in Leipzig vorgestellt. Und fügen wir hinzu: das Land Johann Carl Eschmanns und Carl Eschmann-Dumurs zeigt auch an seinen übrigen Meistern des Klaviers, daß die künstlerische Wage zwischen deutscher und französischer Erziehung und Kultur schwankt. Rein deutsche Schulung — die Hans Hubers und d'Alberts — genoß der zu früh in Hamburg verschiedene Otto Hegner; er war ein leidenschaftlicher und schwungvoller Temperamentsspieler von bedeutendem technischen Können. In Zürich lebt Eugen d'Albert. In Zürich wirkt als Pianist und Lehrer der aus dem rheinischen Kreis der Friedberg-Schule hervorgegangene und dort von uns herzlich begrüßte, feinsinnige Interpret der klaviermusikalischen Moderne, der Elsässer Paul Otto Möckel. In Zürich lehrt die gleichfalls durch deutsche Schule (Max Schwarz und Anton Urspruch in Frankfurt, Wilibald Nagel in Zürich) gebildete einzige schweizerische

Vorkämpferin der modernen Breithauptschen Klaviermethodik, Anna Roner. In Zürich endlich lebt des feinsinnigen Adolph Jensen-Biographen und Musikschriftstellers Arnold Nigglis Sohn Friedrich (Fritz) als tüchtiger Pianist, Begleiter, Liederkomponist und Lehrer an der Musikschule.

Dagegen hat der vortreffliche Basler Ernst Levy deutsche (Huber, Egon Petri) und französische (Pugno) pianistische Schulung erhalten. Der Lausanner Emile R. Blanchet empfing, auch als Klavierkomponist, gleichermaßen mehr Romanisches von Frankreich und seinem Meister Busoni, als von Isidor Seiß am Kölner Konservatorium. Und Emil Frey, der von diesen drei in Deutschland und namentlich auch in Amerika Bekannteste, zeigt in seinem Spiel gleichfalls mehr die Pariser Schule seines Meisters Diémer, als die deutsche von Willy Rehberg, Markees und Robert Freund: weniger klangsinnlich, als rhythmisch scharfgeprägt und plastisch den Klavierton modellierend, deklamatorisch-pathetisch, kalt, doch bedeutend und großflächig in allem Technischen.

Die niederdeutschen und nordischen Lande sind der Entwicklung des Virtuosentriebes und Virtuosentums im allgemeinen nicht günstig. Ihre bedeutenden, mit dem in ihnen so seltenen Virtuosentemperament begabten Klavierspieler haben daher zumeist nicht wegen, sondern trotz ihres Vaterlandes europäischen Ruf und teilweise auch außerhalb einen bedeutenden pädagogischen Wirkungskreis gefunden. Das gilt namentlich auch für Holland. Es sitzen wahrlich nicht die schlechtesten Holländer in Deutschland: Max van de Sandt in Köln — wir haben ihn dort willkommen geheißen! — und Coenraad van Bos in Berlin. Bos ist der klassische „Begleiter" unsrer Zeit, nicht nur Hollands, sondern auch Deutschlands; wir werden ihn daher in dem, der Kunst der Begleitung gewidmeten Kapitel in Berlin näher begrüßen; ebenso die Kusine der großen Altistin und van-de-Sandt-Schülerin Betsy Culp. In München wirkt, wie wir sahen die auf Java geborene Marie Geselschap, in Hamburg ihre Landsmännin Marie (Hartzer-)Stibbe. In den letz-

ten Jahren erweckte Adolf Waterman in Berlin, ein Schüler Sikemeyers, als poesievoller Lyriker am Klavier und feinnerviger Chopinspieler von leichtgebauter flüssiger Technik grade in Deutschland gute Hoffnungen.

Das sind einige Holländer in Deutschland. Das holländische Konzertpianistentum ruht auf den soliden und festen Säulen seiner eigenen ausgezeichneten musikalischen Akademien. Namen wie Julius Röntgen, der bedeutendste holländische Musiker und Komponist neuerer Zeit Leipziger Geschlechts, Ary Belinfante, der Präsident des holländischen musikpädagogischen Verbandes, wie der Flame J. B. de Pauw oder Ulfert Schults in Amsterdam, wie Sikemeyer in Rotterdam oder Wierts im Haag bezeichnen zugleich die bedeutendsten und besten akademischen Klavierpädagogen Hollands in unsrer und der jüngstvergangenen Zeit. Wir sehen aus diesen Namen: die Methode des holländischen Klavierpädagogentums ist überwiegend deutsch, mit dem Ziel Köln—Leipzig—Berlin, daneben aber auch wallonisch-französisch, mit dem Ziel Brüssel—Paris, orientiert — eine Erscheinung, die sich übrigens vollkommen mit den, in der holländischen Klavierkomposition unsrer Zeit herrschenden Strömungen deckt.

Der größte ältere Pianist Hollands war der Sohn eines jüdischen Amsterdamer Oberkantors und ist im Posenschen geboren: „der kleine große Heymann" Eduard Hanslicks. Karl Heymann, den Hiller und Gernsheim in Köln und Kiel zum außergewöhnlich feinen und geistreich-graziösen Pianisten und sehr beachtenswerten virtuosen Klavierkomponisten ausbildeten, hat sein Leben lang einen furchtbaren Kampf mit dem drohenden Verhängnis einer schweren Nervenkrankheit geführt. Er ist mit August Wilhelmj gereist und hat in den achtziger Jahren in Wien große Triumphe gefeiert; er hat in Bingen und Frankfurt gelehrt; mit immer längeren Pausen der erzwungenen Erholung. Er ist dem Verhängnis schließlich doch erlegen und lebt, seit langen Jahren der Welt gestorben, in der Irrenanstalt . . . Wie Heymann durch Kiels, so ging der wenige Jahre ältere

A. B. H. Verhey durch Bargiels Berliner Schule. Musikdirektor in Rotterdam und im Haag, ist er gleich Röntgen namentlich als vorzüglicher Kammermusikspieler in Holland hochgeschätzt.

Der bedeutendste jüngere holländische Pianist ist zugleich einer seiner besten modernen Klavier- und Kammermusikkomponisten: Dirk Schäfer. Auch er empfing halb holländische (Rotterdam), halb deutsche (Köln) Schulung, wie denn das Holland geographisch am nächsten von allen großen deutschen Musikstädten liegende Köln allzeit eine wichtige Hochburg in der musikalischen Erziehung der Holländer geblieben ist. Schäfer gab vor einigen Jahren einen Zyklus von acht Klavierabenden, die die gesamte Klavierliteratur von Rameau bis zu den Modernsten umschlossen. Die glänzende Durchführung dieser Rubinstein-Bülow-Rosenthalschen Idee hat ihn an die allererste Stelle der Jüngeren gerückt. An die hervorragendste der jüngsten den ehemaligen preisgekrönten Schüler des Konservatoriums in Arnhem und — bis vor kurzem — Klavierprofessor am Haager Konservatorium Willem Andriessen. Deutschland hat dieses begnadete und feine Klaviertalent im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts namentlich als Begleiter des Wiener Meistersängers Franz Steiner kennengelernt. Es war erstaunlich, mit welcher geistigen Reife, mit welch' intensivem und richtigem Empfinden für die Plastik des Aufbaues und die romantische und lyrische Poesie des Ausdrucks, mit welcher Feinheit in der Modellierung des Tons er schon damals die Händel-Variationen des deutschen Meisters wiedergab, dessen Art und Wesen dem Holländer in Klavierkomposition und Klavierspiel aus stammesverwandtschaftlichen Gründen so außerordentlich nahesteht: Johannes Brahms.

Das pianistische moderne Belgien endlich repräsentieren in ausgezeichneter Weise die Klavierprofessoren Arthur de Greef in Brüssel und Emile Bosquet in Antwerpen. De Greef, ein brillanter Konzertpianist, hat bei Brassin studiert und vertritt somit die Lisztsche Schule des Klavierspiels in seinem Vaterlande; Bosquet, der Autor der Technique moderne

du pianiste-virtuose, ist eine Art wallonischen Wiehmayers: ein glänzender Systematiker und Analytiker der modernen Klaviertechnik.

Im skandinavischen Norden ist die feine ästhetische und künstlerische Kultur Dänemarks der Entwicklung des Klaviervirtuosentums immerhin noch besonders günstig gewesen. In der älteren Zeit war der Jütländer Anton Rée Dänemarks bedeutendster und einflußreichster Pianist; er vertrat ein elegantes perlendes Spiel, das etwa in Kalkbrenner, Field und Moscheles seine künstlerischen Ideale verehrte. Schon zu Lebzeiten verdunkelten ihn sein Schüler, der feinsinnige, warm empfindende August Winding, und vor allem der Ahn und Meister alles neueren und modernen nordischen Klaviervirtuosentums, der Norweger Edmund Neupert. Ein großzügiger, leidenschaftlicher, bis zum Robusten kraftvoller und plastischer Spieler, hat Neupert in zwölf Jahren Kopenhagener Lehrtätigkeit die neuere Entwicklung des dänischen Pianistentums bestimmt. Weniger vielleicht durch seine dänischen Schüler — ich denke da etwa an Siegfried Langgaard, Ove Christensen, Fritz Schousboe —, als durch den Geist seiner markanten pianistischen und klavierschöpferischen Persönlichkeit. Der Neupert-Schüler Albert Orth betätigt sich nur als ausgezeichneter Pädagoge und spielt nie öffentlich. Victor Bendix, der feinsinnige Komponist, ist ein trefflicher Bachspieler, und Louis Glaß, ein andrer dänischer „Komponist-Pianist" der Gegenwart, spielt großzügig, mit mächtigem Temperament und großer Technik, doch hart. Von den dänischen Konzertpianisten der Gegenwart nenne ich nur die bedeutendsten. Da hat Anton Hartvigson, ein Schüler Tausigs und Neuperts, die Bülowianische Tradition seines bedeutenden Vaters Fritz in Klaviervorträgen mit mündlichen Erläuterungen hochgehalten, sich aber schon früh dauernd in England festgesetzt. Da steht in Kopenhagen die Hofpianistin und Klavierprofessorin an der Akademie Johanne Stockmarr in der allerersten Reihe der modernen, gern wie in Schweden gleichermaßen durch dänische (Neruda), wie durch französische

(Fissot) Klavierkultur gegangenen Pianistinnen. Ihrer sehr harmonischen und äußerst vornehmen Erscheinung entspricht die Art ihres Spiels: immer schönklingend, weich, anmutig, doch — leider ein gemeinsamer Charakterzug des nordischen Virtuosentyps — ohne stärkeres Temperament und innere Anteilnahme. Da ist Victor Bendix' Gattin Dagmar, eine ehemalige Schülerin ihres Mannes und der Rappoldi-Kahrer in Dresden, eine ganz ausgezeichnete, bravouröse Chopin- und Brahmsspielerin von poesievoller Vertiefung, Wärme und Innerlichkeit, die in ihrer ganzen Art stark an Celeste Chop-Groenevelt erinnert. Da gehört Agnes Adler, des Leipziger Gewandhaus-Cellisten Emil Robert-Hansens Schwester und ein rechtes einstiges Wunderkind des Klaviers, die ihr Meister Gade noch in die große Öffentlichkeit einführte, zu den allerersten dänischen Klaviervirtuosinnen der Gegenwart aus Neuperts Schule. Fein ziselierte Technik, sehr kleiner, aber duftiger und modulationsfähiger Ton, entzückend feiner Rhythmus verleihen ihrem höchst musikalischen Spiel einen ganz eigenen und hohen lebendigen Reiz; kein Wunder, wenn sie darum besonders als herrliche Mozartinterpretin und vollendete Kammermusikspielerin hochgeschätzt wird. Da hat sich Frau Ellen Andersson, die besonnen und klug abwägende Pianistin aus der Berliner Schule von Breithaupt, Jedliczka und Martin Krause, als Freundin alles guten Neuen und gerade auch alles deutschen Neuen (Weismann, Niemann) zumal in der Heimat ihrer Großmutter, Deutschland, herzliche Sympathien erworben und zur dänischen Heimatstadt Kopenhagen die deutsche zweite Heimatstadt Berlin gewählt. Mit feinem, von ihrem Meister geschärftem Ohr für die zartesten Strahlenbrechungen des gedecktesten Klavierklanges begabt, träumt sie im Mondschein Matthisons oder van der Neers in jener durchaus romantischen und scheuen, jener naiven und impressionistisch-malerischen Art, wie sie ähnlich reizvoll unsre Elly Ney besitzt. So ist sie im besonderen eine Meisterin des intimen, poetisch-lyrischen Genre. Glaß' bester Schüler, Alexander Stoffregen, hat gleichfalls lange Jahre in Berlin gewirkt; er ist ein sehr

musikalischer Spieler von großer Technik und in allem ausgezeichnet; doch auch ihm ist das im Norden so seltene Geschenk des Virtuosentemperaments nicht gegeben. Die jüngste und hoffnungsvollste dänische Klavierfee ist vielleicht Ulla Christensen, Ove Christensens Tochter, eine Pianistin von wundervollem großen und runden Gesangston und feinem musikalischen Sinn; der jüngste dänische Klavierprinz wohl der etwa zwanzigjährige, sehr begabte Victor Schöler, ein Schüler Ignaz Friedmans.

Ultima Thule, Dänemarks arktisches Kronland Island, der nach Norden vorgeschobenste Posten unsrer europäischen Kultur, kann infolge der ganz bescheidenen Organisation seines öffentlichen, in dem Hauptstädtchen Reykjavik zentralisierten Musiklebens begreiflicherweise nur mit einigen vortrefflichen Organisten, wie dem älteren und bedeutendsten zeitgenössischen Musiker Islands, Sigfús Einarsson oder dem jungen, hochbegabten Schüler Karl Straubes in Leipzig Páll Ísólfsson, aufwarten. Erstaunlicherweise aber für den, der von der hohen Kultur, dem glänzenden Aufschwung dieser sturmumtosten Schnee-, Wüsten- und Feuerinsel in Dichtung, Kunst und Forschung unsrer Zeit nichts weiß, stellt es gleichwohl bereits einen jungen Konzertpianisten von Rang aus der Dresdner Meisterschule von Laura Rappoldi-Kahrer und der Kopenhagener Akademie: Haraldur Sigurdsson. Zweimal Sieger im Mendelssohnpreis und von seinem Wohnsitz und Wirkungskreis Erfurt aus wiederholt in deutschen und österreichischen Musikstädten aufgetreten, ist er ein wohltuend sachlicher und natürlicher Spieler von kraftvoller Frische, plastischem Klavierton, kluger und besonnener formaler Darstellung und Gliederung, hochentwickelter klarer, sauberer und flüssiger, ja brillanter Technik. Er ist in dem leisen Mangel an eigentlichem, feurig „aus sich herausgehendem" Virtuosentemperament und in einer gewissen rhythmischen Schwere ein so echter, mehr kühl reflektierender, als unmittelbar stark empfindender Nordländer, wie in der gerade auch seinem deutschen Lieblingsmeister Brahms zugute kommenden Abkehr von aller

rein stimmungsmäßigen Romantik und einem, ihr entsprechenden vorbildlich sparsamen und fein abgewogenen Pedalgebrauch.

Der Holländer Jan van Boom hat Ende der zwanziger Jahre vorigen Jahrhunderts die brillante Hummel-Moscheles-Kalkbrenner-Schule der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts, da ein Thalberg und Dreyschock die Salons und Konzertsäle beherrschten, in Schweden eingeführt. Ein schwedisches Pianistentum hat sich aber in kleinerem Maße erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in größerem erst in unsrer Zeit entwickelt. Was die Rée und Neupert Dänemark, was die Lie-Nissen und Backer-Gröndahl Norwegen, wurde Schweden Hilda Thegerström in Nachfolge Jan van Booms, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts: die bedeutendste, durch Marmontel in Paris und durch Liszt gebildete Klaviervirtuosin und die überragende pianistische Lehrmeisterin ihres Vaterlandes neuerer Zeit. Aus ihrer Schule gingen fast alle namhaften modernen schwedischen Konzertpianistinnen hervor, und ihre eigene, halb schwedische, halb französische Schulung wird sofort, wie für die gesamte moderne schwedische Kunst, so auch für die moderne schwedische Klavierspielkunst symbolisch und bestimmend. In starkem Gegensatz zur Klavierspielkunst der älteren schwedischen Generation; hier ist der Studiengang ihres, gerade als hervorragender Klavierpädagoge um sie hochverdienten Altmeisters Richard Andersson abermals Vorbild und Symbol zugleich: zuerst die schwedisch-akademische, dann die deutsch-akademische Schulung. Zuerst Stockholm, dann, wie bei den Norwegern, mit Vorliebe Berlin oder auch Leipzig.

Das wird schon bei den modernen schwedischen Pianistinnen und Pianisten aus der Thegerström-Schule anders. Von ihnen haben, um nur sie als wenige Beispiele für viele zu nennen, Märta Ohlsson, Therese Hwass und Alfred Roth in Paris zu den Füßen Raoul Pugnos oder Ludwig Breitners gesessen. Ihre bedeutendsten Schülerinnen sind doch wohl die Ohlsson und Hwass, die Sigrid Carlheim-Gyllensköld, Hilma Svedbom und Aurora Molander. Man

kennt und schätzt sie in ganz Skandinavien, die Hwass vorzugsweise auch in London, doch leider so wenig in Deutschland, wie ihre Schüler Lennart Lundberg, Alfred Roth, Edvin Svensson und P. Storck oder die übrigen guten schwedischen Pianistinnen und Pianisten aus anderen Schulen, unter denen wir zum mindesten von Damen Astrid Berwald, die durch Andersson und die Berliner Kgl. Hochschule ausgebildete, begabte Enkelin des großen schwedischen Klassikers der Symphonie Franz Adolf Berwald, Kerstin Strömberg und Märta of Klintberg, von Herren Algot Haqvinius, Natanael Broman, Uno Sundelin und Olof Wibergh nicht vergessen dürfen. Die Wiener Leschetizky-Methode hat unter ihnen einzig die Carlheim-Gyllensköld nach Schweden verpflanzt.

Schwedens bedeutendster Pianist unsrer Zeit ist aber ohne Frage Wilhelm Stenhammar; bedeutend namentlich als ausgezeichneter, durch die deutsche klassische Akademie der Berliner Hochschule gebildeter Beethoven- und Brahmsspieler echt nordischen, männlichen, dabei aber nach schwedischer Art zugleich eleganten, glatten und im Sinne Stockholms kosmopolitisch-großstädtischen Typs. Stenhammar steht in der ersten Reihe der modernen schwedischen Komponisten. Das belegt zugleich die Tatsache, daß in Schweden einerseits wie in der Komposition die Frauenwelt einen auch numerisch außerordentlich beachtenswerten Teil der schaffenden und ausübenden Klavierkunst stellt, daß andrerseits aber gerade in Schweden die „Komponisten-Pianisten" zugleich zu den besten Konzertpianisten gehören und zumeist auch Klavierprofessoren der Kgl. Akademie sind. Auch unter ihnen ist in unsrer Zeit eine schwedisch-französische Schulung oder ein französischer Aufenthalt die Regel. So hat der als Klavierkomponist herb-vergrübelte und durchaus persönliche Lennart Lundberg als Pianist bei Hilda Thegerström, dann bei Heinrich Ehrlich in Berlin studiert, doch vornehmlich seine Ausbildung in Paris bei Madame Dubois und Paderewski erfahren. So hat der schwedische Klavierkomponist Schumann-Brahmsischer Richtung Adolph Wiklund als Pia-

nist wohl eine schwedische und deutsche (James Kwast) akademische Schulung empfangen, sich aber als Jenny-Lind-Stipendiat eingehend auch in Frankreich umgesehen.

Norwegen hat einen Ole Bull des Klaviervirtuosentums nicht hervorgebracht. Das ältere Klaviervirtuosentum repräsentiert ein Chopin-Schüler, Thomas Tellefsen. Wie dieser zeit seines Lebens nach Paris, so hat Norwegens erster großer Pianist, Edmund Neupert, seine erzieherische Wirksamkeit, wie wir eben lasen, zum großen Teile nach Dänemark und Nordamerika verlegt. So sind auch die beiden großen norwegischen Pianistinnen der jüngeren Vergangenheit, Erika Lie-Nissen und Agathe Backer-Gröndahl, nicht durch Neupert, sondern durch Halfdan Kjerulf in Christiania und Theodor Kullak in Berlin, die Gröndahl auch durch Winter-Hjelm in Christiania gebildet. War die Lie-Nissen im Nebenamt noch eine tüchtige Organistin, so die Backer-Gröndahl eine Kleinmeisterin des Liedes und der lyrischen Miniatur am Klavier. Hans von Bülow hat sie beide und auch Neupert auf seiner skandinavischen Konzertreise 1882 in Christiania kennen und aufrichtig verehren gelernt und ausdrücklich das damalige „außergewöhnlich hohe Niveau, auf welchem das Klavierspiel in Christiania" dank des „in heilsamster Weise auf die musikalische Geschmacksbildung wirkenden Lehrens und Vortragens" dieser beiden hervorragenden Pianistinnen stand, hervorgehoben.

Die moderne Wiener Meisterschule Leschetizkys hat in Norwegen zwei Pianisten herangebildet: Martin Knutzen, Norwegens besten Pianisten jüngerer Zeit, und die vorzügliche, vorher auch durch norwegische Schule (Backer-Gröndahl, Winter-Hjelm) gegangene Virtuosin Dagmar-Walle-Hansen. Die moderne Berliner Meisterschule Busonis den nach Knutzen wohl ausgezeichnetsten norwegischen und in Norwegen wie Schweden gleich hochgeschätzten Pianisten Karl Nissen, einen Künstler von glänzender Technik und intelligenter Auffassung. Auch im übrigen ist in Norwegen seit den Tagen Nordraaks die deutsche, im besonderen die

Berliner akademische Tradition auch für seine besten Pianisten im allgemeinen bindend. Der brillante Virtuose und Komponist der famosen Groteske und anderer Konzertstücke Sverre Jordan hat in Berlin bei Vianna da Motta und Gortatowski, der auch in Berlin selbst hochgeschätzte Lisztspieler Birger Hammer bei Arthur Schnabel, der vor etwa einem Dutzend Jahren mit seinen Klavierkonzerten vorübergehend erfolgreiche Halfdan Cleve bei den beiden Scharwenkas, Frithjof Backer-Gröndahl, Agathes auch schöpferisch begabter Sohn, bei Barth und Dohnányi, der Martin-Knutzen-Schüler Nils Larsen bei Vianna da Motta und Rudolph Ganz, Johan Backer-Lunde endlich bei Busoni studiert. All diese tüchtigen jüngeren norwegischen Pianisten haben vornehmlich in Skandinavien konzertiert; in Deutschland hat sich von ihnen naturgemäß der in Berlin wirkende Birger Hammer am bekanntesten gemacht. Er ist ein nicht eben feiner, sondern wie fast alle nordischen Pianisten eher ein robuster und großflächiger, doch technisch vortrefflicher und temperamentvoller Pianist von durchaus persönlicher Gestaltung und Auffassung, die auf starke dynamische Gegensätze und ausgiebigen Gebrauch des Rubato bei Chopin und Brahms zugeschnitten ist. Von diesen übrigen jüngeren Norwegern hat dann etwa noch der auch als Konzertbegleiter und Klavierlehrer in Christiania gesuchte Backer-Lunde, ein akademisch solider Klavierkomponist, an den Höfen in London und Stuttgart gespielt und ist dabei von der englischen Königin als Landsmännin sehr gefördert worden.

Finnland ist mit Recht stolz auf seinen ersten bedeutenden modernen Pianisten, den vorzüglichen Virtuosen aus Barths Berliner und Alfred Grünfelds Wiener Meisterschule von klarer und hochentwickelter Technik, stimmungsvollem und poetischem Vortrag, Karl Ekman, auf das poesievolle, im Anschlag plastisch modellierende Klavierspiel der Gattin des auch in Deutschlands Musikstädten hochangesehenen Kapellmeisters, Sigrid Sundgren-Schnéevoigt und die zarte und moderne pianistische Feinkunst der

in Friedbergs Meisterschule gebildeten Frau Karin Dayas-Söndlin in Berlin.

Spaniens großer Pianist der jüngeren Vergangenheit war sein zugleich größter moderner Klavierkomponist Isaac Albéniz. In noch weit höherem Grade wie das nordgermanische Dänemark belegt selbstverständlich das romanische Spanien die Tatsache, daß die Schulung seiner Musiker, und so auch seiner Pianisten, mehr in Frankreich als Deutschland vollendet wird. Und trotzdem: kaum ein namhafter spanischer Pianist, der nicht in Deutschland die pianistischen Weihen empfangen hat! Albéniz hat noch an der Leipziger Akademie und bei Liszt studiert. Spaniens feinster Pianist und Klavierkomponist unserer Zeit, der so tragisch im Weltkriege auf der Überfahrt nach England einem Torpedo zum Opfer gefallene Enrique Granados dagegen hat auch pianistisch nur eine rein französische, Pariser Schulung empfangen. Albéniz und Granados, abermals zwei „Komponisten-Pianisten", und doch zwei große Gegensätze! Albéniz soll unvergleichlich im Vortrag seiner eigenen Klavierwerke gewesen sein: männlich, kraftvoll, von leidenschaftlichem Temperament, ganz und gar persönlich. Granados, der aus der Schule Pedrells, Pujols und Charles de Bériots hervorgegangene katalonische Maëstro, war ein glänzender Techniker und geschmackvoller Musiker; vielleicht im Forte nicht so weich, im Rhythmus nicht so elastisch, im Temperament nicht so beweglich, wie man von einem Spanier erwartete, dagegen ganz so liebenswürdig, feingliedrig, zierlich und sauber, wie seine eigene, durchaus national gefärbte Klaviermusik. Auch Spaniens wohl bedeutendste, ausgezeichnete moderne Pianistin und Interpretin spanischer Klaviermusik, Maria Cervantes, eine halb französisch (Pugno), halb deutsch (Reinecke) geschulte Künstlerin, ist leider schon allzu früh gestorben. Im übrigen wirkte merkwürdigerweise ein entscheidender Teil des zeitgenössischen spanischen Pianistentums vortragend und lehrend in der deutschen Reichshauptstadt. Von ihnen ist Alberto Jonás auch Deutschland längst kein Fremder mehr. Er ist ein temperamentvoller und

eleganter Spieler, der über einen klaren und plastisch modellierten Klavierton, über eine glänzende Technik verfügt. Wo sie, wie etwa bei Chopin, Moszkowski, Saint Saëns u. a. vor die richtigen Aufgaben gestellt wird, empfängt man von diesem Künstler ersten Ranges den Eindruck eines imponierenden und vornehmen Salonvirtuosentums, wie es in Belgien in ganz ähnlicher Weise etwa Joseph Wieniawski vertrat.

Spaniens westlicher Nachbar, Portugal, prägt in seinem, in Deutschland bekanntesten Meister des Klaviers unserer Zeit, José Vianna da Motta, die neben der französischen Grundströmung einhergehende starke deutsche Nebenströmung des Klaviervirtuosentums der iberischen Halbinsel am entschiedensten aus. Dieser bedeutendste portugiesische Klavierkomponist ist als Pianist etwa Portugals Bülow. Er spielt im Sinn und Geist dieses seines Meisters: unbedingt klar, sauber, klug, besonnen, mit feiner, unaufdringlicher Analyse, exaktem Rhythmus und sinnvoller musikalischer Phrasierung. Eigen und romanisch in dem graziösen Stakkato seiner Technik und in der feinen Geistigkeit seines akademischen Vortrags, entbehrt dieser hochgebildete und ausgezeichnete Musiker, dieser glühende Patriot und glänzende Kenner und Bearbeiter der Volksweisen seines Vaterlandes vielleicht doch ein wenig der südländischen Klangsinnlichkeit, des südländischen spontanen und feurigen Temperaments.

Die älteren portugiesischen Pianisten — ich denke da etwa an die eben in Brasilien begrüßten Meister Arthur Napoleão — huldigen noch ganz unbefangen den romanisch-französischen Idealen des Klavierspiels. Auch Arthurs Bruder Alfredo Napoleão, ein gediegener Klavierkomponist von feinen Salon- und Charakterstücken in klassischer Form, ein sehr guter Virtuose und gediegener Lehrer, neigt diesen Idealen am meisten zu. Französische Schule zeigt weiterhin Portugals glänzendster jüngerer Klaviervirtuose und bedeutendster Pädagoge, Alexander Rey Colaço, dessen Spiel durch Eleganz der Auffassung und Feinheit der Ausführung gleichermaßen entzückt. Französische Schule auch, mit

deutscher gemischt, Portugals neben Rey Colaço führender Klavierpädagoge, Timotheo da Silveira; französische Schule endlich der sehr tüchtige Marcos Garin.

Die größere Hälfte aber hat deutsche Bildung in Leipzig oder Berlin empfangen. Hier denke ich zuerst an Raymundo de Macedo. Ein Schüler der Leipziger Akademie (Adolf Ruthardt) und ein Virtuose ersten Ranges, dessen Chopinspiel Max Regers ehrliche Bewunderung fand, muß er der glühendste Apostel und tatkräftigste Pionier deutscher Tonkunst in Portugals zweiter Musikstadt neben Lissabon, Oporto, genannt werden. Gründer und Leiter der Symphoniekonzerte in dieser Stadt, ist er zugleich Portugals überzeugtester Wagnerianer. Neben ihn stelle ich den ehemaligen Schüler Reineckes und Clara Schumanns, Oscar da Silva, einen sehr poetischen und feinen Schumannspieler und Klavierkomponisten im feinsten Salonfach, und den Leipziger Teichmüllerschüler Hernani Torres, einen ausgezeichneten Musiker, Konzertpianisten — namentlich für die deutschen Klassiker und Romantiker — und hochgeachteten Pädagogen, der deutsche Charakterzüge auch in seiner menschlichen und künstlerischen Art ausprägt: innerlich, still, sachlich und bescheiden. Teichmüllers Leipziger Meisterschule hat auch die sehr tüchtige Beatris Correa, den tüchtigen und geschmackvollen Virgilio Angelo, Berlin die feine Technikerin Alice Bapista de Sousa-Pedroso und — seine Hochschule — den guten Virtuosen und Lehrer Luis da Costa gebildet.

Rumänien ist erst in der Gegenwart ein Pianistenland geworden. Der junge ehemalige Schüler von Vianna da Motta, Ansorge und Eugen d'Albert, Theophil Demetriescu, ist der geborene Konzertpianist. Echt virtuoser „Schmiß", Großzügigkeit, Gestaltungskraft, unermüdliche Spielfreudigkeit stehen im Dienst gesunder, robuster und frischer Art. Bach in der modernen virtuosen Übermalung, die aus dem Klavier eine Orgel zaubern möchte, ist ihm ein kraftstählender Klaviersport, und Chopin ein rotbackiger Pole vom Lande, der sich über zarte Gesundheit, Weltschmerz und Romantik nicht allzu schwere Gedanken macht. Der

Humor etwa von Bachs D-dur-Fuge wird ins Zyklopische gesteigert, und aus Busonis pianistischem Ballettkorps bildet sich etwa ein Amazonenheer. Das klingt alles ein wenig nach dem d'Albert von heute. Und in der Tat ist alles im ganzen wohl noch vielfach geistiger Abzug d'Albertscher Auffassungen und Eigenheiten. Hohen Respekt aber vor der bedeutenden und flüssigen Technik. Ein feines Ohr allerdings würde dem jungen, ungewöhnlich begabten Virtuosen vielleicht noch sagen, daß die linke Hand — auch wie bei d'Albert! — zuweilen wie die „Pranke des Löwen" in die Bässe fährt und an Kraft und Ausdauer der rechten Hand weit überlegen ist. — Als ein musikalisch hervorragend schmiegsamer Begleiter und geschmackvoller Pianist von duftigem piano und etwas stumpfem und hartem forte war des eleganten großen Geiger Willy Burmesters treuer Partner Emeric von Stefaniai namentlich im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts ein bekannter rumänischer Gast in fast allen deutschen Konzertsälen.

Die von jeher sehr starke französisch-pariserische Grundströmung der rumänischen Kultur vertritt die aus Professor Isidor Philipps Pariser Meisterschule — wir denken da unseres Kapitels französischer Meisterspielerinnen — hervorgegangene Cella Dellavrancea. Sie ist trotz ihres jugendlichen Alters eine bereits ausgezeichnete und in Technik und Vortrag durchaus französisch gerichtete brillante Virtuosin. Das will sagen: Klarheit bis zur stählernen Kälte im forte, leichtflüssige Geläufigkeit — die Egalité der Pariser Schule — und Temperament stehen durchaus im Vordergrunde ihres technisch hochentwickelten und einheitlich durchgebildeten Spiels. Ihre Jugend verlangt nach seiten eines Urteils über die Vergeistigung ihres Spiels noch Vor- und Nachsicht. Die Art ihrer Klavierbegabung ist mehr romanisch-spielerisch als germanisch-innerlich und dichterisch. So amüsante, geistblitzende romanische „Causeries", wie des alten Domenico Scarlatti Sonaten liegen ihr glänzend; Beethovens Pathos, Schumanns Innigkeit und Innerlichkeit, Chopins müdem Weltschmerz und dunkler Leidenschaft steht sie

gleich kühl gegenüber, und erst bei den modernen Franzosen, in Debussys zarten Mondschein-Impressionen, in Faurés vornehmen Barkarolen und Nocturnen, in Saint Saëns' geistreichen Virtuosenstücken kommt sie, obzwar ihr dafür sinnlich-blühende Farbe des Klaviertons, Koketterie und intime Poesie vielleicht noch ein wenig abgehen, in ihr eigentliches romanisches Element.

Zu Cella Dellavranceas brillantem französischem Virtuosentum bildet die, nach des Schicksals feiner Fügung gleichsam schon im Namen symbolisch angedeutete germanisch-herbe und tonlich-kühlere Art von Muza Germani einen reizvollen Gegensatz. Der Spielorganismus dieser aus Teichmüllers Leipziger Meisterschule hervorgegangenen Rumänin arbeitet bei großer Armschwere und Muskelkraft locker; die Technik hat Klarheit, Glanz, Schliff und im forte eine stählerne doch niemals scharfe Wucht; der Formsinn ist groß, die bedeutsam disponierende Gestaltungskraft bedeutend und in der natürlichen Art der Darstellung eine eminente musikalische Naturanlage verratend. Der Grundzug ihres Spiels neigt mehr zum Sinnig-Zarten; es zeugt aber für ihre Intelligenz und Energie, daß sie Beethovens große Sonaten und Brahms' Variationen durch kluge Ökonomie und Aufsparung der Kräfte und hohe Kunst der Kontrastwirkung in den Variationen mit männlichem Pathos geben und Fugen noch glanzvoll steigern kann. Diese künstlerische Intelligenz bestimmt auch das, was wir als den stärksten Persönlichkeitsausdruck dieser glänzenden rumänischen pianistischen Hoffnung werten: die unaufdringliche, aber eindeutig scharfe seelische und klangliche Charakteristik jedes Komponisten. Sie spielt Brahms wirklich einmal „ganz anders", wie Chopin oder Debussy. In der Art aber, w i e das geschieht, ganz von innen heraus und ohne Lehrhaftigkeit, liegt das Musikalische und das Persönliche dieser ausgezeichneten Künstlerin gleichermaßen beschlossen.

Unter den jüngeren rumänischen Pianistinnen ist Aurelia Cionea mit Achtung zu nennen. Sie hat, ein rechtes Wunder-

kind, bei Reisenauer studiert, sich aber dann leider ein Muskelleiden zugezogen, das sie an der weiteren Ausübung ihres Berufes hinderte. Ein unbestreitbar großes rumänisches pianistisches Talent ist Nadia Chebap. Und neuerdings hat sich Madeleine Cocorascu namentlich in Österreich einen guten Namen gemacht.

Zu den drei großen Chopinspielern tritt der überaus große polnische Kreis von Meistern und Meisterinnen des Klaviers. Was im engeren Sinn „polnisch" an ihnen, haben uns bereits die großen Chopinspieler gelehrt. Die einzelnen des nachstehend aufgeschlossenen Kreises werden das noch erschöpfender tun; jedenfalls: mit unserer landesüblichen Auffassung von Eleganz und Glätte kommen wir auch beim polnischen Pianisten bei weitem nicht aus. Die erste polnische pianistische Studienstadt bleibt Warschau. Die zweite, in jüngerer Zeit durch Leschetizky immer wichtiger werdende und Warschau bei weitem überflügelnde österreichische, die so unzähliger slawischer, polnischer wie russischer junger Künstler: Wien. Die dritte: Paris.

Machen wir auch in diesem Kapitel, wie es das Thema unseres Buches allein verträgt, ohne allzu ängstliche Rücksicht auf System und Chronologie bunte Reihe in allgemeiner Zusammenfassung der verbindenden Persönlichkeiten, Arten und Methoden. Die Leschetizkysche Schulung fast aller bedeutenden jüngeren slawischen Meister des Klaviers, daneben aber auch die Rubinsteinsche hat ein Künstler erfahren, der zu Anfang des 20. Jahrhunderts vor Friedmans Aufstieg Polens alten Pianistenruhm eine Zeitlang auch in Deutschland am stärksten vermehrte: Joseph Sliwinski. Der Künstler hat sich damals, und nicht nur als Chopinspieler, geistig wie technisch erstaunlich entwickelt. Sein Ton ist klar, voll und rund, sein Empfinden natürlich, männlich und impulsiv, seine Technik bedeutend und bravourös, sie wird freilich durch eine schöne elastische, doch im Handgelenk ein wenig allzu schlaffe Armführung um ein Teilchen Klarheit und Kraft gebracht. Immer aber bleibt er bei aller Wärme weit von Sentimentalität entfernt, und das verleiht seinem, durchaus auf den besten polnischen, Paderewskischen Traditionen gegründeten Chopinspiel eine eigene fesselnde Note. Seine strenge geistige Beherrschung während des Spiels nimmt allerdings auch Schumann manches an Phan-

tastik und Romantik, läßt ihn aber andrerseits auch in nicht gewöhnlicher Klarheit des Aufbaues erstehen. Diese großzügige Gestaltungskraft verwischt allerdings manchmal die Feinheit der musikalischen Linienführung im Detail, verhilft aber andererseits al fresco angelegten, großen Klavierwerken zu imposantester, Rubinsteinscher Wirkung. Das gilt ganz besonders von Paderewskis wertvoller und keineswegs unter den etwas geringschätzigen Begriff der „Virtuosenkomposition" fallenden Klaviermusik, der Sliwinski der berufenste Interpret in ihrem Vaterlande geworden ist.

Nach Sliwinski und neben seinem Freunde und engeren Landsmann Friedman hat sich im gleichen Jahrzehnt der österreichische Pole Severin Eisenberger als eine prächtige Hoffnung und Erfüllung des jüngeren polnischen Pianistentums in Deutschland und Österreich einen bedeutenden Namen gemacht. Dieser, deutschen wie slawischen Aufgaben der großen Klavierliteratur gleich glänzend gewachsene Künstler, Florestan und Eusebius redivivus, gehört unter die allerersten seines Faches! Ich habe da viel weniger die außergewöhnliche Technik im Auge, die man heute als selbstverständlich voraussetzt, und die Eisenberger in einer geradezu idealen, in der federnden Rundung an Pachmann und Friedman, an Josef Weiß erinnernden Art zu Gebote steht. Ich betone vielmehr das feinnervige und eminent musikalische Empfinden, die bis in die feinsten Strahlenbrechungen des pianissimo, bis ins ehernste forte hinein von jeder Härte freie, wunderbare Schönheit und gerundete Plastik seines Klaviertons. Dazu kommt ein feuriges Temperament, eine echt romantische poesievolle Auffassung und eine durchaus persönliche und immer geistvolle Note seines Spiels. Man vergißt Klavier und Hammermechanik; man achtet gar nicht mehr darauf, daß Eisenberger, ganz im Gegensatz glücklicherweise zum „Vorn-auf-den-Tasten-Spiel" mit gekrümmten Fingern seiner Leschetizkyschen Schulung, gern mit langausgestreckten Fingern spielt; man bewundert nur den höchstentwickelten Sinn für Klang und Farbe, für das geheime und nervös flutende Leben der einzelnen Stimmen.

Schumanns passionierte Sätze spielt Eisenberger mit unwiderstehlichem Elan und pompöser Klangpracht, Brahms' Studienwerke der Paganini-Variationen phänomenal in der eleganten Überwindung ihrer horrenden Schwierigkeiten, Rubinstein mit blendender Virtuosität, Chopin dichterisch erregt und frei; hier gibt er feinnervige Klangimpression, die sich im kleinen Genre fast bis zur skizzenhaften Improvisation verflüchtigen kann. Vielleicht liegt ihm im Rahmen des Chopinspiels die zarte Lyrik und Kleinmalerei des großen polnischen Romantikers doch am besten; denn die Darstellung des Chopinschen Abandon, jener bis zur Raserei gesteigerten dämonischen Verzweiflung, der Revolutionsetüden und Präludien, die Chopin unter dem niederschmetternden Eindruck von Warschaus Fall schrieb, fehlt dagegen die letzte Überzeugungskraft, seinem Polonäsenspiel das rhythmisch gefestigte, eherne Rückgrat. Von diesen kleinen unwesentlichen Bemerkungen und von nervösen Reizmitteln kleiner willkürlicher Freiheiten, kleiner heimlicher und raffinierter Koketterien in seinem sensiblen, musikalisch wie technisch glänzenden Spiel ganz abgesehen: Eisenberger bleibt eine der großen pianistischen Entdeckungen im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts.

Mit Eisenberger sind wir in den Kreis der österreichisch-polnischen Pianisten eingetreten, der sich in unserer Zeit als ganz besonders reich und wichtig erwiesen hat. Er hat uns den großen Lisztspieler Josef Hofmann und den großen Chopinspieler Ignaz Friedman geschenkt. Ich füge gleich einen der besten Friedmanschüler aus Krakaus Bannkreis, Ignaz Tiegermann, dazu. Von der Seite fast ein Japaner, von vorn ein junger Pole, mit geschlossenen Augen eine unverkennbare, frei bearbeitete und noch nicht gänzlich korrekturfreie Neuausgabe von Ignaz Friedman. Von Friedman hat er den federnden Arm, die elastische Hand, die klare, schöne, und um eines Gedankens Bruchteil dem akkordischen Fundament ihre Töne voraussingende Kantilene, die Kunst des echten polnischen und unaufdringlichen Rubato und die perlend flüssige und fein-

geschliffene Technik. Das sind Dinge, die mancher reife Virtuose nicht erringt, und schon im Besitz dieser Mittel ist Tiegermann eine glänzende Hoffnung der jüngsten Pianistengeneration. Er ist aber auch ein sehr guter und feiner Musiker, der mit sicherem Instinkt jede Geschmacklosigkeit und Gewalttätigkeit in Auffassung und Spiel meidet. Wird die Linke noch mehr erstarken, die Phantasie lebhafter mitschaffen, die Persönlichkeit geistig vertieft wachsen, der vielleicht noch mehr angelernte als natürliche Schwung seines Spiels von erlebter Leidenschaft und starker Empfindung durchglüht und befeuert werden, so wird ein neuer Meister des Klaviers in ihm herangereift sein.

Mußten wir einen der glänzendsten polnisch-russischen Virtuosen aus Leschetizkys, mehr aber noch aus Busonis Meisterschule, Michael von Zadora, unter die bedeutendsten Lisztspieler unserer Zeit versetzen, so werden wir unter den übrigen der Jüngeren naturgemäß die meisten Chopinspieler finden. Von ihnen hat Raoul Kočzalski im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts weit mehr als früh gereiftes pianistisches Wunderkind versprochen, wie als Jüngling und Mann gehalten. Sein Name gehört auch als Chopinspieler heute bereits der Geschichte an. Dagegen hat der zweite dieser jüngeren Warschauer Chopinspieler, Juliusz Wolfsohn in Wien, ein Schüler der Moskauer und Warschauer Konservatorien (Noskowski), Raoul Pugnos in Paris, Leschetizkys und Friedmans in Wien, sich als Pianist von großem Ton, edler Auffassung, gestaltungskräftiger Phantasie und klangpoetischem Tonsinn, als delikater Stimmungskünstler von fein abgestufter Rhythmik und Dynamik in Österreich und Deutschland einen vortrefflichen Namen gemacht.

Auch ein zehn Jahre älterer Pole studierte in Chopins zweiter Heimat bei Diémer und Paderewski in Paris Klavier, Sigismund Stojowski. Er hat in den neunziger Jahren in Frankreich, Belgien, England, Polen usw. konzertiert und sich als Pianist von gleicher vornehmer französischer Kultur gezeigt, wie als durch Dubois und Massenet gebildeter Komponist. Ihm reihe ich als zweiten polnischen Pianisten-

komponisten den Direktor und Kapellmeister der Warschauer Philharmonie Henryk Melcer an. Auch er, ein ehemaliger Schüler Noskowskis, Strobls und Leschetizkys in Warschau und Wien, hat in den neunziger Jahren in Deutschland, Frankreich und Rußland ausgedehnte pianistische Konzertreisen unternommen, um dann nach vorübergehender Lehrtätigkeit sich gleich Stojowski immer mehr der schöpferischen Tätigkeit zuzuwenden und dabei ebenfalls mit besonderem Talent der großen Formen der Klavierkomposition zu gedenken. Als dritten Pianisten-Komponisten den in Rußland und Polen geschätzten Woitech Gawronski, gleichfalls einen Schüler Strobls, Noskowskis und der Berliner Akademie.

Die moderne polnische Akademie mag Jules Wertheim in Warschau vertreten. Dieser Warschauer Künstler, ein Neffe Tausigs, reißt keinen durch Elan oder Persönlichkeit fort. Gut musikalisch und technisch achtbar, wenngleich nicht mit letztem Schliff und wirklicher Überlegenheit ausgerüstet, ist er ein Spieler, der über eine mittlere lauwarme Gefühlstemperatur nie hinauskommt. Eine gewisse Steifheit und lähmende Zurückhaltung, ein inneres Lesen von Taktstrich zu Taktstrich klebt seinem Spiel an, das beim beträchtlichen Mangel inneren Flusses, innerer Entwicklung der aufbauenden und gliedernden Gestaltungskunst, der zeichnerischen Kontur und Klarheit, namentlich in den vernachlässigten Mittelstimmen, mehr als ratsam entbehrt. Seelische und klangliche Indifferenz aber vollendeten das Bild eines Spiels, das auch darin dem Akademisch-Schulgerechten und Angelernten noch vielfach verfallen bleibt.

Die polnische Moderne des Klavierspiels dagegen — und diese gipfelt in der Klaviermusik Karol Szymanowskis — meistert am glänzendsten der junge, durch Barth in Berlin gebildete Träger eines großen Namens: Artur Rubinstein: mit glänzendster Bravour, feurigstem Temperament und eminenter musikalischer Gestaltungskraft.

Aus der großen Zahl ausgezeichneter polnischer Pianistinnen der Gegenwart seien gleichfalls an erster Stelle

die herausgehoben, die, wie in alten Zeiten die Szymanowska und Czartoryska, ihre Ausbildung in Wien erfuhren. In der großen Mehrzahl, wie wir bei slawischen Pianisten und Pianistinnen schon so oft bestätigt fanden, bei Leschetizky, daneben bei Emil Sauer und anderen Meisterlehrern. Das sind etwa Helene Morsztyn, eine brillante Meisterschülerin Sauers, Helene von Lopuska, eine feingeschliffene und zartgeistige Klein- und Feinspielerin von perlender Leichtigkeit und Sauberkeit im Passagenwesen und ungemein feiner Schattierungsfähigkeit des Tons aus der Schule Noskowskis und Josef Pembaurs. Wenn ich aber zum Schluß die vierte Gattin jenes ewig jungen, eminenten „Klaviermeisters von Europa", Marie Gabriele Leschetizky-Rozborska, ausnahmsweise einmal eingehender pianistisch analysiere, so bin ich ihr das nach zwei Richtungen hin schuldig: einmal in Erinnerung an ihren Gatten und Meister, dessen persönliche Tradition sie in ihrer Methode wohl naturgemäß am reinsten vertritt; dann im Hinblick auf das moderne polnische Pianistentum, für das sie ein typisches Beispiel abgibt: Was für sie, gilt auch für die Szalit und Morsztyn, die Leginska und Lopuska. Die virtuos geschliffene Technik der Leschetizky ist flüssig, glatt und sauber. Kann man praktisch trotz der theoretischen methodischen Lehrbücher von Malwine Brée und Melanie Unschuld von Melasfeld überhaupt von einer Leschetizky-Methode im strengeren Sinne reden, so wird man das, was uns an dieser, gerade auch unter den polnischen Pianistinnen bestimmend verbreiteten Methode nicht vorbildlich und wertvoll erscheint, noch einmal aufweisen — und das gilt wieder zugleich für fast alle obengenannten polnischen Virtuosinnen: die Technik ist mehr „kleine" Salon- als „große" Virtuosentechnik; das Passagen- und Läuferwesen ist tonschwach und glanzarm, das Piano duff, gedeckt und, wie das ganze Spiel, ohne rechte Wärme; die zarten und die Mittelfarben sind wenig ausgebildet, die starken Akzente und Kraftoktaven hart und stechend, die Baßfundamente schwach. Kalten, aber starken und impulsiven künstlerischen Temperamenten wie

den meisten Polinnen steht sie sehr wohl an. Den deutschen Tonmeistern innerlich erklärlicherweise viel fremder gegenüberstehend, wird man sich ebenso selbstverständlich für Chopin keine ausgezeichnetere und imponierendere Virtuosin denken können. Liegt aber der Schwerpunkt des Spiels der Morsztyn im Eleganten und im Sauerschen Sinne Virtuosen, der Leginska und Lopuska im Vortrag des poetisch inspirierten Charakterstücks und Miniaturs, so das der Leschetizky-Rozborska im Chopinvortrag. Und auch darin bleibt sie die echte Polin und die echte Jüngerin der Leschetizky-Schule.

QUER DURCH UNGARN

Der große pianistische „Urahn" aller ungarischen Pianisten ist Franz Liszt. Fast alle älteren ungarischen Pianisten — ich denke da beispielsweise an Männer wie Henri Gobbi, den Komponisten brillanter vierhändiger Ungarischer Weisen, an den eminenten einarmigen Virtuosen Graf Géza Zichy, an den lange im Elsaß und in der Schweiz wirkenden Robert Freund, der daneben auch auf der Leipziger Akademie und bei Tausig studierte, an Carl Aggházi und die bedeutenden akademischen Lehrer der jüngeren Pianistengeneration Arpád Szendy, Stefan Thomán, Stefan Tomka und so manche andern — sind direkte Lisztschüler. Ihre großen theoretischen und kompositorischen Lehrmeister aber sind zumeist der ungarische Nationalkomponist Franz Erkel und unser zum Ungarn gewordener sächsischer Romantiker Robert Volkmann. Weniger ältere nur wie Kornel Abrányi, noch ein Schüler Kalkbrenners, Chopins und Halévys, oder der feinsinnige französierte Salonkomponist und -pianist Vincent Adler ziehen der Budapester oder Wiener Schule die Pariser Akademie oder einen Aufenthalt in der französischen Schweiz vor. Ihr aller Studienstadt und akademische Hochburg ist Budapest und die (Kgl.) Landes-Musikakademie.

Man muß diese Tatsachen wohl im Auge behalten, wenn man sich über eine, auf den ersten Blick erstaunliche Tatsache recht klar werden will: daß gerade das Vaterland des großen „neudeutschen Revolutionärs" Franz Liszt zwar manchen ausgezeichneten Lisztspieler, doch noch viel mehr vorzügliche Akademiker unter den Pianisten stellt. Von beiden haben wir schon manche bedeutende Künstler eingehend kennengelernt. Ernst von Dohnányi steht an der Spitze der großen deutsch-ungarischen Akademiker; Alice Ripper, Richard Singer, Leo Kestenberg sind hervorragende ungarische Lisztspieler. Wir setzen die Reihe fort. Der Problematiker unter den modernen ungarischen Pianisten unsrer Zeit ist der Kaschauer Josef Weiß. Auch er ein Schüler Liszts und Volkmanns und ein Jean Paul redivivus

des Klaviers. Sonach schlägt das intensive Musikempfinden, das Mitleben von Augenblick zu Augenblick um ein kleines in rhapsodische Willkür, in Barock, Bizarrerie, Galgenhumor und Groteske um. Da aber diese kapriziöse Launenhaftigkeit seines Spiels in einem ebenso überreichen, wie überreizten Phantasieleben, in einem stolzen künstlerischen Freiheitsdrang persönlichster Auffassung, in einer geradezu unheimlich regsamen Geistigkeit ihre starken Wurzeln besitzt, so wird man bald zu Josef Weiß entweder den zustimmenden oder den ablehnenden Standpunkt einnehmen. Es ist ein Jammer, daß dieser große Künstler, dessen außerordentliche Virtuosität, dessen wundervoller, allen Schattierungen, allen Seelenstimmungen nachgebender Anschlag, dessen vollendet runde und lockere Armführung vollste Bewunderung erwecken müssen, durch mimische Lachreize und nur noch neurologisch und pathologisch zu erklärenden Hang zur Exzentrik und Bizarrerie der großen Menge in erster Linie als Schauobjekt gilt. Und doch verdiente dieser Fluch seines im Grunde eminenten Künstlertums wie bei Pachmann eher Mitleid und Schonung, als Spott und Lachen! Denn: wie herrlich arbeitet sein unbedingt federnder Spielorganismus, wie ideal verwirklicht er instinktiv den angeblich nur aus dicken Kompendien zu erlernenden und ebenso angeblich funkelnagelneuen „freien Fall" der Hand, welch' wundervoller, bis in die zartesten Strahlenbrechungen des pianissimo klarer und sammetweicher Anschlag, der ein brutales geschlagenes forte nicht kennt! Daraus ergibt sich nun freilich auch, was Weiß spielen und was er nicht spielen kann. Er ist ein durchaus romantischer und ein durchaus barocker Künstler. Beethoven verträgt die rhapsodische Willkür, die impressionistische Skizzenhaftigkeit seines Spiels in keinem Fall. Besser liegen ihm die Romantiker. Am besten aber doch wohl Brahms, Liszt und vor allem — Josef Weiß.

Zu diesem barock-originellen Problematiker stehen die ungarischen Akademiker unsrer Zeit in stärkstem Gegensatz. Von ihnen ist Emanuel Edler von Hegyi, ein Preßburger Landsmann Dohnányis, der einzige rein ungarisch,

auf der Budapester Landes-Musikakademie und durch Béla Szabados gebildete Pianist. Er ist aus dem juristischen Staatsdienst zur Musik gekommen und hat sich vor dem Weltkrieg in Europa einen guten Namen gemacht. Als ein hochgediegener, sauberer und glatter Techniker mit schön gelockertem Spielorganismus und guter Formalmusiker. Ein geistig interessanterer Spieler ist er freilich nicht. Die ein wenig apathische Lauwärme des Empfindens prägt Ton wie Dynamik um. Ersterer bleibt auch in der Kantilene trocken und stumpf, ohne Glanz, ohne Wärme und Seele und ohne Tragkraft, letztere allzusehr auf ein verwaschenes und mattes mezzoforte eingestellt. So bezeugt man dem ungemein soliden und hochentwickelten Techniker von schöner Bravour seinen aufrichtigen Respekt, ohne von seinem Spiel seelisch tiefer berührt zu werden. Ungleich wärmer wird's uns bei Sandor Vás ums Herz. Dieser Südungar hat an der Leipziger Akademie in Reisenauers Meisterklasse, später bei Teresa Carreño, vor allem aber bei deren Meisterschüler Télémaque Lambrino studiert und längere Jahre in Leipzig gewirkt. Er ist ein technisch ausgezeichneter Künstler von schlicht objektivierendem und feinmusikalischem Vortrag. Farbe, Poesie, Grazie und bedeutende innere seelische Wärme ersetzt er durch plastische Gestaltung des formellen Aufbaues, scharfe Zeichnung und kräftig entwickelten rhythmischen Sinn; feuriges magyarisches Temperament durch ruhige Beherrschung und eine lambrineske Feinheit der Ausarbeitung im Detail. Ein hoher künstlerischer und menschlicher Ernst ist der Grundzug seines Spiels. Es blendet wohl nicht, doch es berührt in seiner inneren Ehrlichkeit, sachlichen Schlichtheit und technischen Gediegenheit ganz außerordentlich sympathisch, und in seinem geruhigen Empfinden eher deutsch als ungarisch. Hat Vás um die Wiedereinbürgerung Mozarts und Mendelssohns in den Konzertsaal besondere Verdienste, so ist der dritte dieser modernen ungarischen Akademiker, der durch Thomán, Dohnányis Meisterlehrer, gebildete Deutsch-Ungar Eugen Linz reiner Beethovenspieler. Seine erst in den allerletzten Jahren auch in Deutschland viel-

bemerkte Laufbahn ist wiederholt durch schwere gesundheitliche und nervöse Hemmungen unterbrochen gewesen, und nach seinem eignen Ausspruch haben ihn die vielen Leiden und auch die schwere Kriegszeit zu Beethoven geführt. Als Beethovenspieler steht Linz, der, wie so viele Ungarn, seit einigen Jahren in der Schweiz lebt, heute in der ersten Reihe unsrer Pianisten. Er ist Plastiker und Architektoniker, geistiger Gestalter und scharfer musikalischer Zeichner des Beethovenspiels und ein ausgeprägter, persönlich geschnittener Charakterkopf dazu, der die Reihe der großen Beethovenspieler würdig fortzusetzen berufen scheint. Mit Beethoven hat sich auch der im Jünglingsalter von 21 Jahren in Berlin gestorbene Ernst Lengyel de Bagotá im ersten Jahrzehnt in den europäischen Welt-Musikstädten eingeführt. Selbstverständlich durfte man in seinem Alter noch keine individuelle Auffassung, Pathos, Größe, ausdauernde Kraft oder vergeistigte Innerlichkeit — Eigenschaften, wie sie Linz besitzt — für Beethoven von ihm erwarten. Nein, viel mehr zu denken gab bei seiner großen Jugend die überaus schlichte, fast allzu zurückhaltend beherrschte Art seines Vortrags, sein gesund-musikalisches Empfinden, kurz, die völlige Abkehr von allem bloß Blendenden und Virtuosen. Wohl kaum ein großer Beethovenspieler, doch viel eher ein echter Schumannspieler wäre in ihm herangereift.

Die Königin der ungarischen Klaviervirtuosinnen von heute ist Alice Ripper. Der Anwärterinnen um die ungarischen pianistischen Fürstenthrone sind viele. Jolanda Mérö ist ein so feuriges und rassiges ungarisches Naturtalent, wie die Preß-Maurina ein russisches. Ilona Eibenschütz, eine Schülerin Hans Schmitts in Wien und Clara Schumanns in Frankfurt, reihte sich als hervorragende Pianistin seit 1890 den ersten Brahmsspielerinnen an, trat aber leider nach ihrer Vermählung mit dem Grafen Derenberg in London von der Öffentlichkeit zurück. Lily von Márkus, durch die Budapester Akademie und Emil Sauers Meisterschule gebildet, ist eine ausgezeichnete Klaviervirtuosin von europäischem Ruf, hat sich von manchem Königshof Lorbeeren und Aus-

zeichnungen geholt und sich auch als tüchtige Komponistin einen guten Namen gemacht. Gisela Grosz, eine von uns bereits in Wien begrüßte ehemalige Schülerin von Thomán und der Carreño, und die in der Reichshauptstadt von ungarischen Eltern geborene Irene Freimann, eine Schülerin Georg Bertrams und des Sternschen Konservatoriums, leben und lehren heute in Berlin; zwei vortreffliche deutsch-ungarische Pianistinnen von echtem magyarischem Temperament und virtuoser Technik. Als ungarische Purnell aber erregt die eben der Leipziger Meisterschule Robert Teichmüllers entwachsene junge Ella Szégfi als ein ganz phänomenales, rassiges und virtuos begabtes Klaviertalent von großem Konzertton und spielerischer Eleganz in allem Technischen die schönsten Hoffnungen.

VON CLAVECINISTEN UND ALTEN MEISTERN

Die gewaltige musikalische Renaissancebewegung im 19. und 20. Jahrhundert hat auch die Kunst des Vortrags der Alten Meister des Klavierspiels auf eine ganz neue Grundlage gestellt. Man verlangt heute nicht nur die peinlich genaue Wiederherstellung des alten Originaltextes und einen stilvollen, auf den sicheren Ergebnissen der musikgeschichtlichen Forschung beruhenden Vortrag, sondern man wünscht auch nach Möglichkeit die Wiederherstellung der alten Klangfarben durch Wiederheranziehung der alten Klavierinstrumente. Das Virginal und Clavichord, die intimsten und zartesten alten Klavierinstrumente, sind als echte Hausinstrumente natürlich tot und für den modernen Konzertvortrag unbrauchbar. Der alte Kielflügel, das Cembalo (Clavecin) dagegen hat sich gelegentlich als Solo- und Generalbaßinstrument in historischen Konzerten wieder im modernen Europa eingebürgert, so schlecht auch sein dünner, rauschender Ton in die oft gewaltigen Konzertsäle unsrer Zeit passen will. Die in vielen Fällen notwendig vom Spieler selbst zu belebende Skizze der alten Originalvorlagen wird nach den Regeln der Zeit ausgeführt, der teilweise auf vollstimmigere Füllung rechnende Satz in Geist und Stil jener Zeiten wiederhergestellt, Licht und Schatten, forte und piano und alle dynamischen Zwischengrade abermals sorgsam verteilt und hierbei alle schuldige Rücksicht auf die poetische Macht des Echo in der alten Vokal- und Instrumentalmusik genommen, und was all der zahlreichen und schwierigen Dinge, die so viel musikgeschichtliches Wissen, Takt, Stilgefühl und musikalisches Können vom modernen Spieler erfordern, mehr sind.

Das setzt eine stete und lebhafte innere und äußere Fühlungnahme zwischen praktischem Musiker und theoretischem Musikgelehrten voraus. Sie war von jeher am stärksten in Frankreich und England, am schwächsten leider in Deutschland. Das Frankreich der Schola Cantorum, der pracht-

vollen praktischen Neuausgabe von Klavierwerken der alten klassischen Clavecinisten (Diémer, Saint Saëns), der Société des instruments anciens besitzt die meisten hervorragenden Solisten im Vortrag alter Klaviermusik, das Deutschland der wissenschaftlichen Denkmäler deutscher, bayrischer und österreichischer Tonkunst die zahlreichsten ausgezeichneten Generalbaßspieler (Max Seiffert). Um aber einmal zu erkennen, worin die Eigenart und Verschiedenheit der Traditionen im Vortrag alter Klaviermusik in Frankreich und Deutschland besteht, lassen wir uns nun die zwei glänzendsten „Spezialisten" auf diesem überaus schwierigen Gebiet vorstellen.

Die unerreichte moderne Meisterin des Cembalospiels französisch-Pariserischer Tradition und Kultur ist die russische Polin Wanda Landowska. Zweierlei hat sie dazu gemacht: die eigene Natur, die den subtilen und feingeschärften Kunstverstand, den frauenhaften Sinn für das intime Genre über die seelische Ausdrucksfähigkeit setzt, und Paris, die internationale Weltstadt der überfeinertsten Kultur. Ihre Kunst ist nicht freie Natur, sondern Ästhetentum; freilich ein Ästhetentum liebenswürdigster und delikatester Art. Die Wiedergeburt des alten Cembalo mit seinen starren, seelenlosen Silbertönen entspricht der wiedergeborenen Freude an alten Büchern, Preziosen und Kuriositäten: sie bleibt durchaus ästhetisch und, dem intellektuellen Zug unserer Zeit entsprechend, historisch begrenzt. Wohl tritt auf dem Cembalo ein neuer Klangreiz in die Erscheinung, auf den unsere moderne Reizsamkeit — um ein Wort unseres großen Kulturhistorikers Karl Lamprecht zu gebrauchen — empfindlich reagiert. Jeder Vergleich zwischen altem Cembalo und modernem Klavier ist müßig. Wir können aber keineswegs die von Fall zu Fall vorzunehmende Wahl zwischen beiden Instrumenten verallgemeinern und etwa Bachs oder die ganze alte Klaviermusik wieder dem Cembalo überweisen. Jede Wiedergeburt eines Meisters ist von ihrer Zeit und deren Kunstübung und Kunstanschauung unzertrennlich, ein Zurückschrauben für uns unmöglich. Das Spielerische, Hei-

tere im edlen Sinn, wie es neben manchem Bachschen namentlich die alten französischen Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts zum Idealtypus erhoben, eignet dem Cembalo; in langsamen Sätzen voll tiefster Bachscher Ausdruckskraft einschließlich der Fugen geht mit dem starren Metrum und Ton auch alle seelische Biegsamkeit, aller seelische Ausdruck verloren. Wie bei den schnellen Sätzen die Spieldose, so lauert bei den langsamen, werden sie auf einem Cembalo gespielt, die Langeweile.

Und doch: wer Wanda Landowska solche Sachen auf dem Cembalo spielen hört, wird diese naturnotwendigen Schattenseiten des Cembalospiels für moderne Ohren kaum einmal empfinden. Ihre blitzblanke Technik, ihre haarscharfe musikalische Zeichnung, ihr Klangsinn, der sie die Oktavkoppelungen des Cembalo zu verblüffendsten Wirkungen nutzen läßt, vermag allerdings die ihr mangelnde tiefere Unterströmung an Temperament und Seele nicht ganz zu verdecken. Aber auch diese durchaus französische Art und Kultur ihres unvergleichlichen, ja schlechthin vollendeten Cembalospiels hat ihre Vorzüge und Rechte. Das Cembalo ist ein eminentes Lehr- und Schulinstrument, sich die moderne und der alten Instrumentalmusik unangemessene Sentimentalität abzugewöhnen. Das zeigt sich am deutlichsten bei ihrem Vortrag der herrlichen langsamen Präludien und Fugen aus Bachs Wohltemperiertem Klavier. Gewiß werden wir deshalb nicht darauf verzichten, die im tiefsten Wunderbronnen des deutschen Gemüts- und Gefühlslebens liegenden seelischen Schätze dieser einzigen Werke mittels des modernen Klaviers zu heben; aber wir werden auch zugleich erkennen, daß das Cembalo derartig hohe andere Eigenwerte besitzt, daß man auf diese modernen gefühlsmäßigen „Zutaten" beim Vortrag alter Klaviermusik verzichten kann; und das ist das Entscheidende. Die Landowska spielt Cembalo, und sie spielt Cembalo auch auf einem modernen Flügel. Aber sie tut das, etwa beim Vortrag einer Haydnschen oder Mozartschen Klaviersonate, so zauberisch delikat, so frisch und köstlich, daß sie auch hier eine unbedingte Sonder-

stellung unter allen Meistern des Klaviers von heute einnimmt.

Der langjährige Dresdener Professor Richard Buchmayer vertritt im Gegensatz zur französisch-spielerischen und Pariserisch-artistischen der Landowska die deutsch-analytische und geistige Schule des Vortrags alter Klaviermusik auf einer Linie, die etwa von Ernst Pauer (Vater) zu ihm hinüberläuft. Dort das silbertönig rauschende rekonstruierte alte Cembalo, hier das von Bach für seine Klavierwerke heimlich ersehnte und geforderte „Idealinstrument" des modernen Flügels. Dort wie hier aber ein, zumal in Deutschland, ganz seltener Verein von Künstler und Gelehrtem. Der Landowska Spezialgebiet ist die Klaviermusik des französischen Rokoko, Buchmayers die deutsche Klaviermusik, namentlich des 17. Jahrhunderts. Ihre Kenntnis vertiefte sein Finderglück: durch Entdeckung einiger Tabulaturbände auf der Lüneburger Stadtbibliothek (1903) schloß er die bis dahin verschüttete wichtigste Quelle norddeutscher, im Satz von England und Holland beeinflußter Klavier- und Orgelmusik (Böhm, Tunder, Scheidemann, Weckmann, Ritter) auf. Diese Serien reizender und frisch-melodischer norddeutscher Tanzstücke um 1650, Bach und Beethoven bilden denn auch den Kern seiner Programme. Und das Seltene geschieht: man vergißt den glänzenden Techniker grundsolider älterer Schule, der so leicht mit Liszt siegen könnte, ganz und gar über dem geistigen Interpreten. Buchmayer ist nicht nur ein feuriger und unermüdet spielfreudiger Pianist, sondern auch ein musikalischer Denker von einer tiefdringenden analytischen und im großen wie im kleinen gestaltenden und ordnenden Schärfe des Geistes, die seit Hans von Bülow unerhört ist. Das Spiel eder edelsten und echtesten Erben des Bülowschen pianistischen Vermächtnisses, wie meines Vaters Rudolph Niemann, wird unmittelbar wieder durch ihn lebendig. Buchmayer ist ein geistiger Spieler. Die leuchtende Farbe, die blühende sinnliche Wärme des Klaviertons, die Pikanterie und Grazie im romantischen Sinne sind ihm versagt. Dafür aber besitzt er eine zwingende

und gedrungene, weit mehr knorrige als romantisch-poetische geistige Energie des Ausdrucks. Von der wundervoll herausgemeißelten Stimmenführung polyphoner Sätze angefangen, über die markige Plastik seiner Bässe hinüber bis zum leichtgewebten Fiorituren werk Bachscher variierter Arien für Klavier: alles steht im Dienste des L e b e n s und Geistes alter Klaviermusik. In ihrer, dem Modernen scheinbar so gleichförmigen Welt weckt Buchmayer die selbstverständlich genau so mannigfaltigen und verschiedenen Persönlichkeiten zu beinahe unheimlichem Leben. Die moderne akademische Schulmeinung entwürdigt die alten Klavierstücke zu instruktivem Etüdenfutter; Buchmayer macht sie wieder zu dem, was sie waren und sind: zu musikalischen Seelen- und Charaktergemälden. Buchmayer ist der Hans von Bülow und der Ernst Pauer unsrer Zeit in e i n e r, auch im schlichtesten Auftreten und einzig dem Komponisten und seinem Werke dienenden Auffassung grunddeutschen Persönlichkeit!

In weitem, sehr weitem Abstande könnte ich noch einige Künstlerinnen und Künstler nennen, die sich die Pflege der alten Meister des Klavierspiels auf alten Originalinstrumenten gleichfalls zur eigentlichen Spezial- und Lebensaufgabe gemacht haben; so Alice Ehlers und Anna Pincus in Berlin oder Dr. Eduard Kreuzhage in Duisburg. Die meisten, wie die aus Wien gebürtige ehemalige Leschetizky-Schülerin Ehlers und die in Berlin durch Edward Pape gebildete Westpreußin Anna Pincus sind durch Wanda Landowska und die von ihr geleitete neue Cembaloklasse der Berliner Akademie dem Cembalospiel zugeführt worden. Ich hebe unter diesen tüchtigen deutschen Cembalistinnen einzig die Cembalistin der Deutschen Vereinigung für alte Musik von Dr. Ernst Bodenstein in München, Elfriede Schunck, schärfer heraus. Eine in München geborene, doch als Tochter eines Schiffbaudirektors in Triest aufgewachsene Schülerin der Stuttgarter und Münchener Akademie, hat sie namentlich in Heidelberg durch Philipp Wolfrum viel Anregung und Begeisterung zum Cembalospiel empfangen und sich daneben auch als tüchtige Kammermusikspielerin in München betätigt.

WUNDERKINDER

Nur mit innerem Widerstreben schreibe ich dieses Wort. Ein pianistisches Wunderkind, das die Erwartungen nicht erfüllt, ist immer ein Wunder, doch nie ein Kind gewesen. Ein pianistisches Wunder aber, das sie später herrlich erfüllte, war oft alles andre als ein Wunderkind. Das Zeitalter des auf rein geschäftlichen Grundlagen entwickelten, höchstgesteigerten öffentlichen Musiklebens hat eine eigene Zucht und Plantage auch der pianistischen Wunderkinder aufgemacht. Viel musikalische, übermäßig frühreife Treibhauskultur, wenig gesunde, organisch nur langsam entwickelte Pflanzen. Und das Zeitalter des vor dem Weltkrieg höchstgesteigerten Verkehrs sorgt dafür, daß solche Sterne so schnell und plötzlich aufgehen und ihren Glanz verbreiten, wie ebenso unerwartet schnell verlöschen und von einem Tage zum andern vergessen werden. Man darf es ruhig sagen: „mit dem Jüngling, mit dem Backfisch reißt der holde Wahn entzwei", und tausendfach schwer hat nun zu kämpfen und um dauernde Anerkennung zu ringen, wer seine öffentliche Konzertlaufbahn als Wunderkind begann!

Man sieht das beispielsweise an dem Polen Raoul Koczalski. Wer spricht heute noch von ihm? Und doch setzte er als Siebenjähriger und Chopinspieler die Welt in Erstaunen; dann warf er sich aufs Opernschreiben, und schon der gereifte Jüngling hielt pianistisch nicht mehr, was das Wunderkind versprochen. Mit sieben Jahren gab auch sein Lemberger Landsmann Miecio Horszowski seinen ersten Klavierabend, nachdem er mit sechs die strengen Schulen Kistlers, Leschetizkys und Heubergers durchlaufen hatte. Gleich Koczalski ein begnadetes Talent mit reichen Naturanlagen, dem aber die Zeit zur Reife nicht gegönnt ward. Wie er spielt: lyrisch, verträumt, melancholisch, grüblerisch (César Franck!), das ist für alle slawischen pianistischen Wunderkinder typisch. Wie muß es in dieser Seele dieser Wunderkinder und Knabengreise aussehen! Chopin spielt er mit bezauberndem, sammetweichem Anschlag und poeti-

schem Empfinden, Scarlatti mit sprühender Spielfreude. Die Hauptmängel seines Spiels liegen im veralteten, alle runden Bewegungen verschmähenden Spiel aus steifem Handgelenk, in mangelhafter Passagenrhythmik, nur instinktiver Phrasierung und allzu sorglosem Pedalgebrauch. Hat sich Horszowski seine verfrühten Lorbeeren in aufreibendem Reiseleben durch die Schweiz, Spanien, Italien und — ganz wie Mozart! — am päpstlichen Hofe geholt, so hat den dritten dieser Slawen, den jungen Ukrainer Jascha Spiwakowski Berlin groß gemacht. Mit neun Jahren gab er in Odessa sein erstes Konzert, mit elf errang er den Blüthnerpreis, mit sechzehn durchreiste er Holland, England und Rußland. Heute ist aus dem Wunderkinde ein Wunderjüngling geworden: eine temperamentvolle, vollblütige, stark und groß empfindende musikalische Instinktnatur von vorzugsweise technischer Begabung und mit besonders feinem Sinn für Chopin, Schumann und die Romantiker. Noch frühreifer zeigt sich der junge Ungar mit dem zungenbrechenden Namen Erwin Nyiregyházi. Der begann sein Studium gar mit viereinhalb Jahren bei Thomán, Arnold Székely und an der Budapester (Kgl.) Landes-Musikakademie, um sie in Berlin bei Dohnányi und Lamond abzuschließen; er komponierte und improvisierte schon als Sechsjähriger und spielte als Achtjähriger die Partitur des Richard Straußschen Rosenkavaliers tadellos vom Blatt! Für sein Alter unheimlich fertig, spielt er doch so ungesucht und natürlich, daß man um seine glänzende Zukunft nicht bange ist. Und das gleiche gilt für den jungen Chilenen Claudio Arraú, der aus einem Wunderkind ein Wunderknabe geworden ist. Nach heimatlicher Vorbildung durch Professor Paoli kam er als Staatsstipendiat nach Deutschland in Martin Krauses Berliner Meisterschule und gewann als Zwölfjähriger Ibachpreis und Gustav-Holländer-Medaille. Er hat unter liebevoller und fachkundiger Pflege eine außerordentliche Entwicklung genommen und Berlin als ungewöhnlich großes Klaviertalent, vielleicht als das stärkste und erstaunlichste der letzten Jahrzehnte, im Sturm genommen. Glänzende Virtuosität,

feinmusikalisches Empfinden und eine namentlich im piano entwickelte duftige Anschlagskunst halten sich in seinem geschmackvollen Spiel die Wage. Wunderkinder waren auch die beiden Dresdener Hugo und Rudolf Kroemer, von denen der vortreffliche Pianist durch den bedeutenden Riemannianer Carl Fuchs in Danzig und durch Robert Teichmüllers Leipziger Meisterschule gebildet wurde und heute als erster Lehrer des Klavierspiels an der Steiermärkischen Musikvereinsschule in Graz wirkt. Wunderkinder Paula Szalit, die gleich Backhaus Fugen aus dem Kopf transponierte, und Josef Hofmann. Grade aber deren glänzender Aufstieg beweist, daß noch genug pianistische Wunderkinder zur Sonnenhöhe ihrer Kunst aufsteigen und sich auf ihr halten, wenn sie von vernünftigen Eltern in ihrer Wunderkindheit einer vernünftigen körperlichen und geistigen Pflege sich erfreuen dürfen.

DIE ZWEIKLAVIERIGEN

Das vierhändige Klavierspiel — zwei Spieler an einem Instrument —, eine der festesten Stützen guter Hausmusik, hat sich im öffentlichen Konzertvortrag so gut wie gar nicht eingebürgert. Wohl hauptsächlich deshalb, weil jedem der beiden Spieler zur Entfaltung seiner eigenen Persönlichkeit und künstlerischen Individualität bestimmte und ziemlich enge Grenzen gezogen sind. Immer wird der Secondo-Spieler von dem Primo-Spieler in der Entfaltung seiner Selbständigkeit und Persönlichkeit im schweren Nachteil sein. Etwas ganz anderes ist's aber mit dem Spiel auf zwei Klavieren, wobei ein jedes von einem Spieler beherrscht wird. Jeder von ihnen gebietet über die ganze Klaviatur; jeder kann nun seine Selbständigkeit und Persönlichkeit frei entfalten. In unvergleichlich höherem Grade wie beim vierhändigen Satz ist es beim „zweiklavierigen" möglich, den Part jedes Spielers individuell, selbständig zu bedenken, auch dem „zweiten Klavier" geistig und technisch lohnende und sich mit dem ersten in das gemeinsame große Klanggebiet der gesamten Klaviatur zu teilen. Die ältere Zeit schwärmte – Czernys Bearbeitung von Rossinis Semiramis-Ouvertüre ist dafür das klassische Beispiel — für ein „vielklavieriges" Spiel bis zu — 32 Händen, das sie freilich auf den Massenunterricht beschränkte. Der ästhetische Eindruck dieses Massenspiels ist entsetzlich: ein unerträgliches Klappern, Klimpern, Hacken, Poltern; die unabwendbaren Folgen des Grundmangels an einer, bei so großer Spieler- und Individualitätenzahl ganz unmöglichen, unbedingten rhythmischen Geschlossenheit. Unsere moderne Zeit hat dagegen das öffentliche Spiel auf zwei Klavieren zu einem besonderen Zweige seiner hochentwickelten pianistischen Kultur und zugleich seiner Klavierkomposition entwickelt: Wir haben heute eine nicht eben große, doch an wertvollen Erscheinungen reiche zweiklavierige Originalliteratur, die, in der älteren Zeit gern in den großen Formen des Konzerts oder der Sonate, in der neueren mit Vorliebe in denen der

Suite oder der Variationen mit Fuge, von Bach über Mozart zu Schumann, Grieg, Saint Saëns, Liszt, Brahms, Arensky und Reger reicht.

Werfen wir nun einen raschen Blick über die glänzendsten und interessantesten Künstlererscheinungen des zweiklavierigen Spiels in der Gegenwart!

Die Wiege des zweiklavierigen öffentlichen Spiels steht in Wien. Die Zeitgenossen berichten von der Bewunderung, die die beiden Söhne Willy und Louis des deutsch-ungarischen Klavierpädagogen und Komponisten Karl Thern seit Ende der sechziger Jahre in Europa fanden. Sie verkörperten in idealer Weise die Eigenschaften, die das Spiel auf zwei Klavieren so eigentümlich schwer machen und so selten harmonisch gestimmt erscheinen lassen: gleicher Grad der Technik, gleiche Auffassung, gleiche innere und äußere Anpassungsfähigkeit, gleiche rhythmische Geschlossenheit. Diese „Siamesischen Klavier-Zwillinge" haben sich die letzten pianistischen Weihen noch bei Moscheles an der Leipziger Akademie geholt und später Weltruf errungen. Noch einmal stellt Wien zwei hervorragende Zweiklavierige, diesmal ein Ehepaar, Louis und Susanne Rée; der Gatte, ein in Schottland geborener Schüler der Stuttgarter Akademie und Leschetizkys, die Gattin seine ehemalige Schülerin, beide den Therns in reizender Harmonie von Auffassung und Technik durchaus ebenbürtig.

Wir sehen, mehr wie alles andere erfordert das Spiel auf zwei Klavieren „ein Herz und eine Seele". Und damit sind wir flugs bei den zahlreichen pianistischen „Ehepaaren auf zwei Klavieren" angelangt, die neben den Geschwistern und — viel seltener! — den Brüdern das Hauptkontingent der Zweiklavierigen stellen. Wir könnten nun daran erinnern, daß die Vorträge von Eugen d'Albert und Teresa Carreño auf zwei Klavieren Anfang der neunziger Jahre zu unsren unvergeßlichen Erinnerungen zählen. Wir könnten bemerken, daß sich beispielsweise in Leipzig zu Josef Pembaur d. J. gern seine sonnige Gattin und ehemalige Schülerin Maria geb. Elterich, zu Fritz von Bose seine zartgeistige Frau Julia

geb. Goldschmidt, eine in ihrer englischen Heimat durch die Clara-Schumann-Schülerin Marie Fromm und dann in Deutschland an der Karlsruher Akademie durch ihren Gatten gebildete tüchtige Pianistin, daß sich in Weimar zu Bruno Hinze-Reinhold seine Gattin Anna, hier gern in moderner französischer Literatur (Debussy, Ropartz), gelegentlich gesellt. Sie alle lernten zur Harmonie der Ehe auch die auf zwei Klavieren. Bei weiterem Verfolg aber kämen wir ins Uferlose! Beschränken wir uns vielmehr auf alle, die den gelegentlichen Vortrag auf zwei Klavieren zur beruflichen Besonderheit erhoben.

Da treffen wir in Berlin gleich auf vier liebenswürdige Geschwisterpaare. Drei verdanken Martin Krauses Meisterschule ihre Ausbildung. Die Hamburger Schwestern Gertrud und Hilde Viëtor empfingen ihren ersten Unterricht bei ihrer Mutter, einer ehemaligen Schülerin von Theodor Kullak. Heute stehen sie in der ersten Reihe aller Zweiklavierigen; es sind zwei echt weiblich empfindende außerordentliche Künstlerinnen in gegenseitiger seelischer Anpassung, hochmusikalisch, glänzend zusammen eingespielt und rhythmisch von ganz seltener Geschlossenheit und Disziplin, vollendet in Anschlag und Pedaltechnik, die immer etwas Neues und Interessantes mitbringen und das hohe Verdienst der Uraufführung von Mendelssohns As-dur-Konzert für zwei Klaviere für sich beanspruchen. Die einer hochangesehenen und hochgebildeten Familie in Baku entstammenden Armenierinnen Hélène und Eugénie Adamian dagegen, die zuerst nach ihrer dortigen Vorbildung durch eine deutsche Musiklehrerin auf der Genfer Akademie studierten, doch ihre entscheidende Ausbildung gleichfalls Martin Krause verdanken, vertreten einen ganz anderen Typus der Zweiklavierigen: den einer temperamentvollen und wahrhaft elementar sich äußernden nationalen Rasse von männlicher Kraft, Gesundheit und Wucht in Auffassung und Technik. Sie sind zwei technisch hervorragend geschulte, grundmusikalische Willens- und Energiespielerinnen, die zur bewundernswerten Einheit, Exaktheit und Geschlossenheit ihres Zusammen-

spiels die Poesie, Großzügigkeit, Brillanz und rhythmische Schwungkraft echter Musikernaturen hinzutun. Zwischen den Viëtor und den Adamian etwa steht das Spiel der Martin-Krause-Schülerinnen Ottilie und Rose Sutro. Es ist zierlich und sauber, solide im Zusammenspiel, zart und vielleicht gelegentlich ein wenig blaß, ausgezeichnet in allem Technischen und besonders sympathisch durch den vollen, bis zur leisen Zurückhaltung gehenden vollen Verzicht auf jede äußere Inszene: sehr fein und sehr künstlerisch. Elsa und Cäcilie Satz dagegen haben die Meisterschule von Mayer-Mahr im Klindworth-Scharwenka-Konservatorium absolviert. Es sind zwei technisch vorzüglich geschulte und physisch ausdauernde Spielerinnen von natürlichem und lebhaftem musikalischen Empfinden, denen es ihrer ganzen frischen, eleganten und feurig temperamentvollen Art nach vielleicht im kräftig bewegten Fahrwasser Bachscher Allegrosätze am wohlsten ist, und die sich gleich ihren zweiklavierigen Schwestern in Apoll auf ihren Kunstreisen in den germanischen Reichen Deutschland, Schottland und Holland bei gleich vollkommener Beherrschung der in unseren Tagen nicht eben allzu reich bebauten Spezialliteratur für zwei Klaviere einen ersten Namen erworben haben. Eine Zeitlang wurden vor dem Weltkriege zwei junge Dresdener Zweiklavierige, Schüler Mark Günzburgs in Berlin, viel bemerkt: Lotte Groll und Walter Ziegler. Sie konnten einmal neue Rées, neue Therns werden. Sie waren es schon in allem, was Ensemble und Technik betrifft. Ja, ihr physisches Vermögen, die Ausbildung ihrer Technik und die Wesensähnlichkeit ihrer Auffassung hielten sich so genau die Wage, daß man — wie es beim vollendeten zweiklavierigen Spiel sein soll — das Spiel des einen Partners von dem des andern ohne die Waffen der Augen nicht unterscheiden konnte. Und da bedeutendes Temperament, virtuose Technik, Geschmack und Feinheit im Vortrag, Form- und Klangsinn bei beiden gleich stark und gleich gut entwickelt waren, so muß man's bedauern, daß man dieses, heute von dem Dresdener Klavierduo Paul und Else Lehmann-Osten gefolgte Groll-Ziegler-Duo in deutschen Kon-

zertsälen vergebens sucht. — In jüngster Zeit dürfen wir vielleicht auf die beiden jungen Ungarinnen Elisabeth und Nelly Kotányi schöne Hoffnungen setzen.

Und nun fliegt die dankbare Erinnerung noch einmal zurück zu ein paar Zweiklavierigen, die heute aus unserem Konzertleben verschwunden, oder die aus Zweiklavierigen aus irgendeinem Grunde zu Einklavierigen geworden sind. Das sind in früherer Zeit namentlich etwa die prächtigen, aus Jedliczkas Schule hervorgegangenen Geschwister Flora und Paula Joutard und das ehemalige Pianistenpaar Hans und Marie Hermanns-Stibbe. Der Name Hermanns-Stibbe hat sich im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts den besten Zweiklavierigen eingereiht, war auch in diesem Falle einmal die sinnige Partnerin dem Partner an durchgreifender künstlerischer und technischer Art wie an Temperament und physischer Kraft unterlegen.

DIE KUNST DER BEGLEITUNG

Rauschte früher eine große Sängerin in herrlicher und sofort der strengsten weiblichen Kritik unterworfener Toilette aufs Konzertpodium, trat früher etwa ein großer Opernstar im Konzertfrack stimm- und siegesbewußt vorn an seine Rampe, so folgte jedesmal, gänzlich unbeachtet, ein mehr oder weniger verhungert aussehender, zumeist bebrillter Frack mit einem ganzen Stoß Noten unterm Arm diesen hochgefeierten Größen, setzte sich still und bescheiden an den Flügel und harrte demütig des Winkes der Diva oder des Stars, wo er in die Tasten greifen und den Liederabend eröffnen durfte. Und wenn die Diva oder der Star von jubelndem Beifall umtost nach Beendigung einer Liedergruppe das Podium „scheineshalber" verließ, um dann noch ein halb dutzendmal von den entzückten Hörern wieder herausgerufen zu werden, so folgte ihm, abermals demütig und gänzlich unbeachtet, der Mann am Klavier, kam aber wohlgemerkt so lange n i c h t wieder mit der Diva oder dem Opernstar aufs Podium, als man ihn nicht für die Zugabe brauchte. War der große Abend aber aus, so hatte er ein winzig Bruchteilchen von der Einnahme seiner Gebieterin, seines Gebieters auf dem Podium verdient. Er hatte aber trotzdem vielleicht noch viel mehr geschwitzt; er hatte sich geistig nicht weniger anstrengen und in jedem Augenblick bereit sein müssen, all den kleinen gesanglichen und musikalischen Unarten, dem willkürlich veränderten oder verschleppten Rhythmus mancher Sänger, ihren wohlangelegten Effekten und Strettas sofort zu folgen und nachzugeben. Denn sonst ließ er die Schmiegsamkeit und Anpassungsfähigkeit an den Sänger empfindlich vermissen, und um seine Laufbahn war's geschehen.

Das war der „Begleiter". Er lebt und grünt noch heute lustig fort, und man darf sagen: je diskreter hinter dem Solisten zurücktretend, je unpersönlicher, blasser, glatter, „routinierter" und geschmeidiger in Anpassung und Schmiegsamkeit, desto besser! Jede Stadt besitzt solchen idealen „Be-

gleiter", und wir wollen ihn ihr ruhig gönnen. Denn die Kunst der „Begleitung des Gesanges" ist so außerordentlich schwer, wie die „Kunst des Gesanges" selbst, — mit der Stimme oder, nach Thalberg, auf dem Klavier. Neben diesem armen unpersönlichen Etwas am Klavier, so übersehen und mißachtet in dem Personenkultus alles gesellschaftlichen Kunstlebens, gibt es aber heute bereits den Begleiter, das als Künstler gleichberechtigte und gleichwertige „andere Ich" des Solisten am Klavier. Aus dem mehr oder weniger routinierten Handwerk der alten „Begleitung" ist die hohe Kunst der modernen Begleitung geworden. Der Begleiter tritt nicht mehr oder weniger schattenhaft in den Hintergrund der solistischen Leistung, sondern der Solist und er schaffen in gemeinsamer, gleichberechtigter Kunstübung ein einheitlich geschlossenes, vollkommenes Kunstwerk, an dessen Vollendung jeder gleichen und gleich wichtigen Anteil hat.

Wir haben etwa drei Gruppen dieser modernen künstlerischen Begleiter: die Dirigenten, die Begleiter von Beruf und die Komponisten.

Die großen Dirigenten-Begleiter brauch' ich nicht erst zu nennen: Arthur Nikisch, Felix von Weingartner, Richard Strauß. Sie begleiten nicht, wie so mancher Kapellmeister: unpersönlich, bloß geschickt, gewandt, gut musikalisch, sondern sie bleiben die großen Persönlichkeiten auch in der „Begleitung" am Klavier. Ist Nikisch hier etwa ein großer Romantiker der Farbe, so Strauß ein großer Neuromantiker der Zeichnung im Klavierspiel; zwischen beiden etwa steht der geschmeidige Weingartner. Peinlich subtil und eminent musikalisch alle drei; poetisch im Romantischen Nikisch, poetisch im Eleganten Weingartner, poetisch in silberfeiner Klavier-Zeichnung Strauß; „Begleiter" im alten Sinne aber keiner von ihnen.

Die Begleiter von Beruf hat das geschäftliche moderne Konzertleben zu einem Heer heranwachsen lassen. Jede große Musikstadt ist mit einem ganzen Bataillon belegt. Eine ganze Garnison guter, teilweise aber hervorragender

Begleiter, die durchaus als ausgezeichnete Pianisten gewertet werden müssen, birgt die Reichshauptstadt Berlin. Ich stelle allen voran die erlesensten und hervorragendsten Begleiter — vollendete Künstler, die mit dem alten Namen und Begriff der bloßen „Begleitung" schlechterdings aber auch gar nichts mehr zu tun haben. Das sind: die Deutschen Eduard Behm, Fritz Lindemann und Bruno Hinze-Reinhold, der Österreichisch-Schlesier Wilhelm Scholz und der Holländer Coenraad van Bos. Der Letzte aber doch wohl immer noch der erste von allen, „der" moderne Begleiter, der aus Gesang und Klavier ein Drittes, ein erlesenes kleines „Gesamtkunstwerk" von unvergleichlicher seelischer und klanglicher Delikatesse hervorzaubert, der eine ausgeprägte Persönlichkeit ist, und dabei doch derart vorgeht, daß diese auch schwächeren Debütanten gegenüber niemals „sich selbst spielt" und jene in den Hintergrund schiebt. Dazu ein natürliches Feuer und Temperament, eine klangliche Klavierkultur, die bei einem Holländer nicht gewöhnlich ist und unter diesen deutschen Meisterbegleitern Berlins wohl nur in dem gleich nervös-feinnervigen, doch dramatischeren und kräftigeren Behm ein Seitenstück findet. Bei Behm kommt noch als besonderer Reiz die Feinheit und Anschaulichkeit in der Begleitung des schöpferisch begabten Musikers hinzu; ein Reiz, der auch dann stark in die Erscheinung tritt, wenn Georg Schumann, Robert Kahn, Paul Juon oder Gustav Lazarus sich einmal als Klavierpartner ihrer eignen Kammermusik oder als Begleiter zum Gesange an den Flügel setzen. Bei Juon, dem durch Brahms eingedeutschten und erst in den letzten Werken zur modernen Neutönerei abgeschwenkten Russen, ist viel derbe Kraft, trockner Anschlag und stramme Taktfestigkeit, doch wenig pianistische und klangliche Feinheit oder Poesie des Anschlags. Kahn ist ein ausgezeichneter und brillanter, mehr eleganter als tiefdringender Pianist von virtuosen Qualitäten. Sind aber van Bos und Behm exzellent, so Lindemann und Scholz zum mindesten ausgezeichnet: am Klavier nachdichtende Poeten und Stimmungskünstler!

In der kleinen Legion der übrigen Berliner Begleiter treffen wir alle Schattierungen und Spielarten der Kunst der Begleitung am Klavier. Einer der bekanntesten und gesuchtesten Berliner Begleiter ist Otto Bake: ungemein feinfühlig, musikalisch und gewissenhaft. Sehr delikat, schmiegsam und mit poesievollem Anschlag begleitet der uns schon in Leipzig begegnete Paul Aron. Der feine Lyriker des Klaviers aus Lutzenkos und Dohnányis Schule, Walter Meyer-Radon, ist ein Begleiter von zarter Poesie, subtiler Einzelgliederung und reich bewegtem Innenleben. Sehr tüchtig und gewissenhaft sind der Berliner Karl Stabernack und der Holländer Bernardus Tabbernal. Holland, das Land der großen Sängerinnen und feinen Begleiter, nennt auch Betsy Culp, der bedeutenden Julia Kusine, eine sehr geschmackvoll und nicht unselbständig begleitende Pianistin und Max-van-de-Sandt-Schülerin, ihr Vaterland. Zwischen der musikalischen Tüchtigkeit und der kapellmeisterlichen Routine eines Eduard Mörike, Bruno Weyersberg oder Clemens Schmalstich, der akademischen Hochschul-Solidität und musikalischen Feinheit des ausgezeichneten Bachspielers Dr. James Simon oder James Rothstein zur äußersten und unpersönlichsten hofpianistischen Diskretion und Farblosigkeit echter „Begleitung" im alten Sinne von Alfred Schmidt-Badekow, dem langjährigen bekannten Begleiter von Willy Burmester, zur Glätte von Waldemar Liachowsky abermals alle Zwischenfarben und Zwischenstufen: Lafonts ehemaliger Schüler und ständiger Pianist des Berliner Schubertbundes, Julius Dahlke, Dr. Walter Krone, der feinsinnige ostpreußische Klavierkomponist und lettische Heimatkünstler der Musik Max Laurischkus, die tüchtige Lucy Nikitis, und viele, viele andere, die als in Berlin lebende und zumeist aus Berlin gebürtige Begleiter zum Gesang oder als Kammermusikspieler vollauf ihren Mann oder — ihre Frau stehen.

Hamburg besitzt in dem uns schon unter den norddeutschen Klavierspielern begegneten Wilhelm Ammermann „den" Begleiter und Kammermusikspieler ersten Ranges. In ihrer beider Hamburger Zeit war einst Gustav Brecher

die treueste „Begleiterscheinung" Edyth Walkers; er begleitete sie mit dem großzügigen und plastischen Gestaltungsvermögen, dem dramatischen Temperament und der nur einer solchen Stimme gewachsenen Klangfülle des — jetzt in Frankfurt wirkenden — Opernkapellmeisters von pianistischer Virtuosität. Neuerdings sind namentlich der junge Walter Zaun — sehr brav und solide, ohne Persönlichkeit und Initiative, von gutem Anpassungsvermögen, immer hübsch subordiniert — und der Kapellmeister am Stadttheater, Carl Alwin —, sehr zartsinnig und feinfühlig, mehr piano- als forte-Spieler, mehr Poet als Heroiker, mehr Nerven als Nerv — in Hamburgs Musikleben mehr und mehr als Begleiter in den Vordergrund gerückt.

Ganz nach Lübeck hat leider Dr. Georg Göhler seinen künstlerischen und pianistischen Wirkungskreis verlegt. Auch ein Kapellmeister und Meister in der Beherrschung großer Chormassen von erstem, durch Leipzig erworbenem Ruf; doch zugleich ein Pianist und Begleiter von feinstem und schärfstem Kunstverstand, hoher pianistischer Kultur, unbedingter technischer Sauberkeit und klanglicher Delikatesse, freilich nicht ganz ohne leisen analytisch-doktrinären und ein wenig nüchternen Zug.

Wie Leipzig Göhler durch seine Übersiedlung nach Hamburg und Lübeck, so hat es den lebendig mitempfindenden, musikalisch feinfühligen und routinierten Begleiter Arthur Smolian, einen seiner charaktervollsten, musikalischsten und persönlichsten Musikkritiker früherer Jahrzehnte von deutschbaltischer Abstammung, durch allzu frühen Tod verloren. Der heutige größere Rest ist solide Gediegenheit, feinmusikalische Gewissenhaftigkeit und glatte Schmiegsamkeit. So bei „den" Leipziger Begleitern und trefflichen Kammermusikspielern Max Wünsche oder Amadeus Nestler. Oder er ist robusteres, fast dramatisches Klangfarbenspiel, das man in der heutigen Kunst der Begleitung nicht selten antrifft und etwa mit dem Ausdruck „Modernes Klavierauszugspiel" bezeichnen könnte. So bei Max Ludwig. Dieser vertritt auch noch in etwas anderem die moderne Kunst der Begleitung:

in thematisch improvisierten Zwischenspielen des Klaviers von einem Lied zum andern. Das kann sehr formbildend und stimmungfördernd wirken, wenn es mit der nötigen Diskretion angewandt wird; aber es verlangt unbedingt einen schöpferisch beanlagten Musiker.

Die sächsische Schwesterstadt Dresden rühmt sich im Westpreußen Emil Kronke eines ausgezeichneten Kammermusikspielers und eines auf den Leipziger und Dresdner Akademien gebildeten Pianisten, der ganz so spielt, wie er komponiert: mit perlender Geläufigkeit, brillant und flüssig im absolut ausgeglichenen und gediegenen Technischen, mit plastisch modelliertem runden Klavierton und etwas stählernem, hartem Anschlag, elegant und gefällig. Neben ihm hat sich der von österreichischen Eltern in Dresden geborene und auf der Wiener Akademie durch Godowsky ausgebildete Franz Wagner namentlich als Führer des Dresdner Trios (Wagner-Schneider-Bottermund) und sehr begabter Kammermusikspieler von viel natürlichem, ungezügelt draufgängerischem Temperament und wenig Reflexion in den letzten Jahren einen vortrefflichen Namen gemacht. Und schließlich sei noch ein sehr tüchtiger Dresdner Begleiter und Klavierprofessor, etwa vom gewissenhaften und gutmusikalischen Typ des Leipzigers Max Wünsche, genannt: Karl Pretzsch.

In Köln beherrschte Arno Krögel als ausgezeichneter Begleiter lange Jahre das Feld. Heute steht ihm in August von Othegraven ein ganz ungewöhnlicher Begleiter von feinstem Einfühlungsvermögen zur Seite.

Von Frankfurts Meisterbegleitern stelle ich den bedeutendsten einheimischen Schaffenden, Bernhard Sekles, und den ausgezeichneten Opernkapellmeister Dr. Ludwig Rottenberg an die erste Stelle. Sekles ist auch als Pianist der moderne, feinnervige Herzensmusiker mit hoher Kultur des Ausdrucks, und Rottenberg ein sehr zurückhaltender, geistvoller und gemütstiefer Musiker. Beide sind ausgezeichnete Klavieristen, aber vor allem Musiker — daher auch famose Kammermusikspieler. Der kommende Mann unter Frankfurts Meister-

begleitern scheint mir der jugendliche Solorepetitor Willy Salomon zu sein, ein Pianist von vollendeter Technik, Intelligenz und Stilsicherheit.

Münchens Musikbegleiter haben wir im Kapitel über das süddeutsche Klavierspiel bereits kennengelernt: Hermann Zilcher, Heinrich Schwartz, Eduard Bach; daneben rühmen wir den poetischen Wolfgang Ruoff, einen sehr musikalischen und sorgfältig durchgebildeten Pianisten, den geschmeidigen und routinierten Michael Raucheisen, den sehr geschätzten Begleiter und Liederkomponisten Richard Trunk, den neuerdings an Berlin verlorenen gewissenhaften und etwas nüchternen Hermann Klum, den jungen, vielversprechenden, impulsiven und klangpoetischen Michael Rossert aus der Leipziger Schule Josef Pembaurs, und noch manch andere, die die Begleitung ihrer eignen Lieder, die der Klavierpart ihrer eigenen Kammermusikwerke einmal aufs Podium führt, wie etwa Georg Stoeber, Heinrich Kaspar Schmid, Heinrich Schalit oder Siegfried Kallenberg.

Die zweite süddeutsche Musikstadt, Stuttgart, besitzt zwei der begehrtesten und besten Begleiter: Dagmar Benzinger, die wir bereits im Kapitel über das süddeutsche Klavierspiel eingehend würdigten, und G. A. Nack. Die „klavierbegleitende Seele" Stuttgarts, zeigt dieser Schüler Seyffardts alle Vorzüge und Schwächen des typischen und in allen deutschen Städten zu findenden Nur-Begleiters: unbedingte Brauchbarkeit, solide Technik und viel Routine, doch wenig Innenleben und Persönlichkeit.

Der beste Begleiter Wiens war durch lange Jahre hindurch Richard Pahlen. Aber auch heute rühmt es sich eines wahren Meisters der künstlerischen Klavierbegleitung: Karl Lafite. Daneben aber noch manch' andren Klaviermeisters dieses schweren Faches, unter denen wir zum mindesten F. Foll, Willy Klasen und Oskar Dachs in die erste Reihe stellen. Die älteren deutschen Konzertbesucher werden sich auch des ausgezeichneten Hugo-Wolf-Spezialisten unter den österreichischen Klavierbegleitern, des Grazers Dr. von Potpeschnigg, noch gern erinnern.

NACHWORT

Wir sind am Ende und blicken unsern langen Weg zurück. Sein Ziel und Ergebnis bestätigt die Behauptung des Vorworts: wir haben ganz wenig Große unter den Pianisten, dafür aber eine alle praktischen Bedürfnisse weit übersteigende gewaltige Zahl Ausgezeichneter, Tüchtiger und Kleiner. Die große ältere Zeit des Pianistentums, deren große pianistische Persönlichkeiten im wesentlichen die ersten sieben Kapitel umschließen, ist vorbei. Der Tod jedes und jeder einzelnen unter ihnen, so Reisenauers, der Carreño und Menter, reißt völlig unersetzliche Lücken. Im ganzen dürfen wir hier sagen: diese große ältere Zeit ist die der Liszt-Tausigschen oder der Rubinsteinschen oder der Bülowschen Schule, des Virtuosentums oder des Akademikertums im glänzendsten und edelsten Sinne. Noch Ende des vorigen Jahrhunderts stand sie in hoher Blüte. Heute beginnen die Tempel ihres heiligen Bezirks ganz langsam abzubröckeln und zu zerfallen. Ihr jene Zeit teilweise noch mit umschließendes Erbe ist die Wiener Leschetizky-Schule. Sie hat zwei Drittel der zivilisierten Welt mit Pianisten aller, namentlich aller slawischen und angelsächsischen Nationen versorgt, und sie hat das niemals groß und persönlich, doch immer brillant, zierlich, geschmackvoll und technisch untadelig getan. Die großen menschlichen und künstlerischen Persönlichkeiten Liszt-Bülow-Rubinstein bildeten keine „Schule", sondern, Bülow immerhin ausgenommen, nur einige ganz wenige und weniger große pianistische Persönlichkeiten. Denn Persönlichkeiten werden nicht erzogen, sondern geboren. Der ungeheure Lisztsche Schüler- und Schülerinnenkreis schrumpft bei näherer Besichtigung auf eine kleine Reihe echter großer pianistischer Originaltalente und eine gewaltige Schar bloßer Mitläufer zusammen.

Mit der Leschetizky-Schule ist die Kunst des Klavierspiels aus einer umfassenden menschlich-künstlerischen Angelegenheit zu einer spezialistischen und intensiven technisch-musikalischen Kulturaufgabe geworden. Mehr und mehr

verflacht sich die große sittliche Idee eines musikalischen Priestertums, einer selbstlosen Pioniertätigkeit am Flügel zum kleinen praktischen Selbstzweck des möglichst raschen und reichen Geldverdienens. Heiligt dieser Zweck die Mittel, so hier den einfachen „Beruf" des Klavierspielers. Die wenigen großen Auserwählten und Berufenen von einst sind zu einer Legion Unberufener von jetzt geworden.

Heute haben wir vollends die konservatorische Massenerziehung und Massenzüchtung der Pianisten und einzelne, über alle großen deutschen Musikstädte verteilte ausgezeichnete akademische Meisterschulen des Klavierspiels. Das Resultat dieser modernen pianistischen Erziehung ist ein anderes und muß ein anderes sein: viel hochentwickelte und eine hohe allgemeine Grundlage zum mindesten nie verlassende Technik, wenig Persönlichkeit, viel einseitige musikalische Fachbildung, wenig hohe menschliche und künstlerische Allgemeinbildung, viel unselbständige Selbstgenügsamkeit im verhältnismäßig sehr begrenzten und konservatoristisch eingelernten Repertoire, wenig Geistigkeit und noch weniger ein selbständiger Bildungs-, Forschungs- und Entdeckungstrieb. Das „Was" interessiert längst nicht mehr; denn es ist meist immer das gleiche und aus den gleichen Standwerken bestehende „Konzert-Normalprogramm", auf dem unsere bedeutenden Virtuosen und Virtuosinnen ihr Leben lang herumreisen. Einzig auf das „Wie", auf die persönlichen „Auffassungen", „Nuancen" und „Unterschiede" von den Vorträgen großer Meister oder auf Geschwindigkeits-Rekords in den Tempis scheint es noch anzukommen. Der moderne Klavierkomponist sieht sich — mit wenig goldenen Ausnahmen — von allen Göttern und Pianisten gleichermaßen verlassen, wenn er auf das selbstlose Interesse, die Vermittlung seiner Werke durch die Pianisten der Gegenwart hofft. Und — das muß leider in aller eindeutigen Schärfe hinzugefügt werden — dieses Verantwortlichkeits- und Pflichtgefühl gegenüber den Lebenden ist unter ihnen um so kleiner, je größer ihr Nam' und Kunst.

Trotzdem glaube ich an eine glückliche Zukunft des

Pianistentums. Wenn ich schon sagte, daß große pianistische Persönlichkeiten nicht erzogen, sondern geboren werden, und wenn ich das hohe allgemeine technische Niveau der Pianisten der Gegenwart nachdrücklich betonte, so liegt in ihrer Vereinigung die notwendige Voraussetzung jener glücklichen Zukunft beschlossen. Wohl ist das öffentliche Klavierspiel aus einer besonderen und hohen persönlichen Mission zu einem allgemeinen und alltäglichen Beruf geworden, wohl kommen auf einen Berufenen viel zuviel Unberufene. Trotzdem aber wird heute wie zu allen Zeiten ein Berufener die Unberufenen vergessen machen und den Maßstab für das bilden, was wir auch von einem echten und bedeutenden Pianisten der Gegenwart verlangen. Auf diesen, auf diese Großen der Zukunft wollen wir freudig und zuversichtlich hoffen!

NAMENREGISTER

Abrányi 208.
Adam 52.
Adamian, die 223.
Adler, Agnes 189.
— Vincent 208.
Aggházi 208.
Albéniz 58. 195.
d'Albert 9. 17—19. 24. 38. 39. 45. 55. 86. 115. 166. 173. 184. 197. 222.
Alkan 8. 53.
Alwin 230..
Ammermann 106. 229.
Amsel 116.
Andersson, Richard 191. 192.
— Frau Ellen 189.
Andrassy-Erl 158.
Andriessen 187.
Angelo 197.
Ansorge, Conrad 21—22. 39. 86. 95. 99. 110. 111. 116. 147. 197.
— Margarethe 111.
Aron 121. 127—128. 229.
Arraú 183. 219.
Avani-Carreras 65.

Bach, Ed. 144. 232.
Bache 162.
Bachmann 130.
Backer-Gröndahl, Agathe 191. 193.
— Frithjof 194.
Backer-Lunde 194.
Backhaus 45—47. 115. 125. 173. 220.
Baer 103.
Bailet 62.
Bailey-Apfelbeck 154. 179.
Bake 229.
Balakireff 82.
Barbereau 52.
Bardas 98.
Barth 80. 109. 114. 118. 194. 205.
Bassermann 140.
Basch-Mahler 154.
Bauer 163—164. 173.
Baumayer 154.
Beach 177.
Becellar 182.
Becker, Alice 116.
— Thilo 175.
Beer-Walbrunn 72. 109. 144.
Behm 95. 228.
Belinfante 186.
Bender, Marie 95. 116.
Bendix, die 188. 189.
Benzinger, die 147. 232.
Bergdolt-Schleip, Frau 135.
Bergwein 115.
Bernard 54. 57. 58.
Berthold 115.
Bertram 95. 101. 102. 105. 212.
Berumen 183.
Berwald 192.
Binzer, v. 143—144. 149.
Bird 171.
Blanchet 185.
Bloomfield-Zeisler 177.
Blumenfeld 82.
Blumer 173.
Bohm 110.
Bokemeyer 111.
Bollensen 117.
Bonheur 61.
Boom, van 191.
Borchard 57.
Börner 95. 109.
Bortkewicz, v. 76. 95.
Borwick 163.
Bos, van 185. 228.
Bose, Fritz v. 122—123.
— Julia v. 222.
Bosquet 187.
Bourgeois 58.
Boynet 62.

Boxall 164.
Brandeis 170.
Brassin 67. 85. 187.
Braunfels 145. 147.
Brecher, 229.
Brée 154. 155. 179. 206.
Breithaupt 95. 106. 107. 111. 112. 117. 157. 189.
Breitner 95. 99. 191.
Broman 192.
Bromberger 107.
Bronsart, v. 85.
Bruns 116.
Buchmayer 102. 129. 216.
Buell-Adams 175.
Buhlig 99. 176.
Bülow, v. 17. 23. 31. 85. 88. 89. 96. 129. 130. 147. 187. 188. 193. 216.
Burmeister. 87. 95. 96. 117.
Busoni 9. 23—25. 70. 75. 86. 90—92. 95—96. 101. 102. 115. 117. 146. 158. 167. 173. 179. 185. 193. 194.
Busse 116.
Bußmeyer 144.

Carlheim-Gyllensköld 191. 192.
Carreño 9. 18. 25. 31—35. 48. 70. 72. 81. 88. 95. 102. 109. 112. 115. 155. 156. 167. 171. 173. 179. 180. 210. 212. 222.
Carril, del 95. 109. 182.
Casterra 95.
Cervantes 95. 195.
Chaigneau 61.
Chaloff 95.
Chaves 182.
Chebap 200.
Chodorowski 75.
Chop-Groenevelt 95. 121. 177. 178. 179. 189.
Christensen, die 188. 190.
Christie 165.
Cionea 199.
Clapisson 62.
Clauß-Szarvády 61.
Cleve 194.
Correa 197.
Conne, de 154. 158.
Consolo 58—59. 66.
Cortot 57.
Costa 197.
Cottlow 179.
Crome 95.
Culp, Betsy 185. 229.
Czarniawski 158.
Czartoryska 206.

Dachs, Josef 152.
— Oskar 232.
Dahlke 95. 117. 118. 229.
Dahms 135.
Dalen, van 95.
Darnall 175.
Davies 127. 162—163. 180.
Dawson 163.
Dayas 171.
Dayas-Söndlin, Frau 195.
Delaborde 53. 62.
Delafosse 58.
Delahaye 58.
Delahoz 182.
Dellavrancea 61. 198—199.
Demetriescu 197—198.
Deppe 40.
Deroche 62.
Dickstein 118.
Diémer 53—54. 55. 102. 185. 204. 214.
Doebel-Nissen 108.
Dohnányi, v. 45. 94. 156. 194. 208. 209. 229.
Door 67. 152. 158.
Dorival 55.
Dörner 170.
Dresel 170.
Drewett, s. Kresz-Drewett.
Dreyschock, Alexander 76.
— Felix 110. 171.

Drosdoff 80.
Droucker-Galston 82. 146.
Dubois 63. 192.
Duesberg-Jawurek 154.
Dumesnil 55.
Dunn 166—167.
Dupont 54.
Dürrnberger 154.
Duvernoy 165.
Dyck 102.

Ebenstein 159.
Eggermont 61.
Ehlers 217.
Ehrlich, A. (Payne) 8.
— Heinrich 117. 171. 192.
Eibenschütz 211.
Eickemeyer 124.
Eilenberg 175.
Eisele 125. 184.
Eisenberger 95. 96. 105. 202—203.
Eisner 99. 104.
Ekman 194.
Elbel 175.
Elvyn 180.
Engesser 131. 140.
Epstein, Julius 152. 154.
— Lonny 135.
Epstein-Benenson 84.
Erb 149.
Erbs-Küntzel 112. 165.
Erdmannsdörfer-Fichtner 140. 143.
Eschmann-Dumur 173. 183.
— Joh. K. 183.
Essipoff (Leschetizky), Frau 67. 68. 74. 81. 82. 84. 112.
Eussert 115.
Eymieu 58.

Faißt 147.
Farrenc, Mme. 53.
Feez-Lambrino, Frau 167.
Ferrier 117.
Fiedler 106. 107.
Field 175.
Fielden 165.
Figeirêdos 181.
Fischer, Edwin 95. 100—101. 105. 184.
Fischer-Schwartz, Frau 145.
Fischhof, die 99, 153.
Fissot 189.
Foerster 97.
Foll 232.
Fontainha 182.
Fourgeaud 62.
Freimann 212.
Freudenberg 95. 117.
Freund 146. 185. 208.
Frey 185.
Friedberg 106. 107. 131. 133—135. 137. 140. 184.
Friedenthal 87.
Friedheim 87. 173.
Friedman 48—51. 95. 96. 190. 202. 203. 200.
Fromm 223.
Fromm-Michaels 107.
Fuchs, Robert 99.
— Paula 158.
— Carl 178. 220.

Gabain, v. 109.
Galston 146. 158 (s. a. Droucker-Galston).
Gabrilowitsch 70. 146. 173.
Ganz 173. 184. 194.
Garin 197.
Gawronski 205.
Gelbard 154.
Genss 170.
Georgii 148.
Germani 199.
Geselschap 146. 185.
Gipser 112.
Glaß 188. 189.
Gmeiner 156.
Gobbi 208.

Goddard 162.
Godenne 61.
Godowsky 25—27. 39. 80. 83. 153. 154. 158. 173. 180. 231.
Goehler 230.
Goldbeck 170.
Goldschmidt, Paul 98.
— Otto 63 (vgl. a. Marx-Goldschmidt).
Gollanin 116.
Goodson 164.
Gortatowski 102. 194.
Gottschalk 171.
Grainger 167. 168. 182.
Grams 110.
Granados 107. 195.
Grätzer 116.
Grave, v. 116.
Greef, de 187.
Groll 224.
Grosz 156. 212.
Grünberg 117.
Grünfeld 152. 194.
Guller 62.
Gundlach 117.
Gunn 176.
Günzburg 79—80. 95.

Haberbier 67.
Halévy 52.
Hallé 162. 163.
Hambourg 19. 28. 69—70. 167. 173.
Hammer 95. 194.
Hartvigson, die 188.
Harvey 165.
Hanß 106.
Haqvinius 192.
Hassler-Landolt 116.
Hausburg 110.
Hegner, Otto 105. 106. 184.
— Paula (Frau Dr. Jaffé) 157.
Hegyi, v. 209.
Heinemann 111.
Hennig, v. 94.
Henselt 67. 68. 88. 99. 129.
Hermanns, Hans 106.
Hermanns-Stibbe, die 225.
Herrmann 160.
Herold 112.
Hertel 115.
Heydrich 95.
Heyland 95.
Heymann, Karl 186.
Heymann-Rheineck 94.
Hibbard-Howard 176.
Hilgers 116.
Hinze-Reinhold, Bruno 39. 123—124. 223. 228.
— Anna 223.
Hirschberg 94.
Hirzel-Langenhan 146. 184.
Hoehn 48. 106. 137. 138—139. 140.
Hofmann 71. 155. 173. 203. 220.
Hoffzimmer 95. 117.
Holliday 77—78.
Homann 118.
Holmès 61.
Honigberger 116.
Hopekirk 164.
Horszowski 218.
Hough 176.
Hufeld 118.
Hughes 146. 175.
Huß 171.
Hutcheson 95. 167. 168.
Hwass 191.

Jackson 176.
Jaëll, Mme. 60.
Jaudoin 58.
Jedliczka 101. 110. 189.
Igumnoff 78.
Illmer 117.
Jonás 95. 195.
Jonas-Stockhausen 95.
Jordan 95. 194.
Joseffy 29. 85. 86. 173. 175.
Josefowicz 158.

Joutard, die 225.
Juon 228.

Kahn 228.
Kallenberg 232.
Kamtschatoff 80.
Kayser 116.
Keller 125.
Kellermann 72. 143. 144.
Kempff 117. 118.
Kerndl 158.
Kessisoglu 148.
Kestenberg 91—92. 95. 96. 208.
Klasen 232.
Klauwell 137.
Kleeberg 62—63. 83.
Klein, Erna 116.
— Emma 150.
Kleinhanns 116.
Klimek 108.
Klimoff 68.
Klindworth 55. 115. 135.
Klinkerfuß 140. 147.
Klintberg, af 192.
Klose, Amélie 149.
Klum 146. 232.
Knoche 113—114.
Knüpfer 175.
Knutzen 193. 194.
Koch 89. 95. 96.
Koczalski 204. 218.
Koppel 150.
Kotányi, die 225.
Krause, Martin 95. 97. 100. 108. 110. 111. 114. 175. 189. 219. 223. 224.
Kreitz 114.
Krengel 117.
Kresz-Drewett, v. 165.
Kreuzhage 217.
Kreutzer 74. 84. 163.
Kroeber-Asche 127.
Kroemer, Hugo u. Rudolf 220.
Krögel 230.
Krone 229.
Kronke 130. 231.
Kullak, Franz 91.
— Theodor 25. 87. 89. 90. 145. 170. 171. 176. 193. 223.
Kuske 114.
Kwast, James 79. 95. 96. 107. 112. 135. 136. 138. 158. 167. 193.
Kwast-Hodapp, Frau 95. 96. 120—121. 129.

Lachmund 181.
Lacombe 54.
Lafite 232.
Lafont 95. 117. 118. 229.
Lalewicz, v. 79. 158.
Lamberg 152.
Lambrino 72—74. 108. 122. 125. 155. 167. 210 (s. a. Feez-Lambrino).
Lamond 9. 19—21. 38. 39. 86. 96. 105. 166.
Lampe 145.
Lampl-Eibenschütz 157.
Landowska 61. 214.
Langgaard 188.
Larsen 194.
Launay, de 57.
Laurischkus 229.
Lazarus 95. 228.
Le Beau 58.
Lebert 147.
Le Couppey 61.
Leginska (Liggins) 164—165. 206. 207.
Lengyel 211.
Lehmann-Osten 224.
Lenz 116.
Lerner 82—83. 165.
Leschetizky 39. 48. 67—84. 90. 92. 96. 97. 98. 99. 112. 121. 131. 135. 153—155. 158. 159. 164. 172. 174. 175. 177—179. 192. 201. 202. 204. 205. 206. 218. 233.

Leschetizky-Rozborska, Frau 206.
Leßmann 55.
Levy, Ernst 185.
Lévy, Lazare 57.
Lewinsohn 62.
Lhévinne 71—72. 95.
Liachowsky 229.
Liadoff 68.
Liapounoff 82.
Lichtenstein 164.
Liebling 145.
Lie-Nissen 191. 193.
Lilienthal 118.
Lindemann 228.
Linder 147.
Lindsay 165.
Linz 210.
Liszt 8—233.
Lopuska, v. 165. 206. 207.
Lortat 57.
Löschhorn 171.
Löwit 154.
Ludwig 230.
Lundberg 192.
Luntz 95.
Lutter 168.
Lütschg 99.
Lutz-Huszágh 126. 184.
Lutzenko 95. 229.

Mac Dowell 32. 172. 180.
Macedo, de 197.
Macfarren 162.
Mackenzie 164.
Maier 145.
Malan-Gérault 58.
Malata 139.
Mandl, Gisela 154.
Mandl-Barda, Frau 157.
Markees 185.
Márkus, v. 211.
Marmontel 52. 191.
Martienssen 107.
Marx-Goldschmidt 63.
Masbach 95. 117. 118.
Mason 171.
Massart 61. 63.
Mathias 52. 54. 56. 174.
Maurer 118.
Mayer-Mahr 95. 102. 103. 114. 117.
Mayer, W. (Rémy) 23.
Mayer-Gschrey 145.
Maykapar 78.
Melcer 205.
Menter 9. 31. 67. 85. 88. 89. 90. 142. 146. 155. 180.
Merõ 291.
Merrick 164.
Mesquita, de 181.
Meyer, Hedwig 135.
Meyer-Radon 229.
Mikuli 29.
Mikulicz, v. 116. 158.
Mills 162. 171.
Möckel 137. 140—141. 184.
Mohr 170.
Molander 191.
Monninger 175.
Montigny-Remaury 61.
Moret 54.
Mörike 229.
Morin 61.
Morsztyn 206. 207.
Moscheles 53. 171.
Motta, da 95. 96. 110. 181. 182. 194. 196. 197.
Moszkowski 115. 152. 178. 196.
Mühlbaur 118.
Müller 116.
Munk 158.

Nack 149. 232.
Nagel 184.
Napoleão (Napoleon), die 145. 181. 196.
Neitzel 137.
Neruda 188.
Nestler 230.

Neupert 188. 189. 191. 193.
Ney- van Hoogstraten, Frau 48. 105. 112. 131—133. 135. 140. 189.
Niemann, Rudolph 107. 147. 216.
— Walter 8. 84. 166.
Niggli, die 185.
Nikisch, Arthur, 128. 146. 227.
—, Mitja 128.
Nikitits 229.
Ninnes 58.
Nissen 193.
Noskowski 204. 205. 206.
Novaes 62. 182.
Nowowiejiski 95. 108.
Nux, de la 58.
Nyiregyházi 219.

Odenwaldt 107.
Ohe, aus der 177.
Ohlsson 191.
Ordenstein 149.
Orth 188.
Othegraven, v. 231.

Pabst 67. 68. 69. 167.
Pachmann, v. 48. 202.
Paderewski 50—51. 164. 173. 174. 192. 202. 204.
Pahlen 232.
Panthès, Mme. 61.
Papoff, v. 80. 95.
Parent 176.
Parsons 171.
Pászthory, v. 156.
Pathy, v. 116.
Pauer, Ernst 8. 147. 162. 216.
—Max 43—45. 105. 121. 147. 166.
Pauw, de 186.
Pembaur, Josef d. Jg. 39—42. 122. 123. 206. 232.
—, Maria 222.
Pennequin 62.
Peppercorn 165.
Perabo 171. 177.
Peters 160.
Petri 101—102. 185.
Petzet 130.
Pfitzner 149. 174.
Philipp, I. 53, 54-55. 61. 156. 182.
Pincus 217.
Planté 52—53.
Plock 114.
Poillot 55.
Polleri 55.
Potpeschnigg, v. 232.
Pott 135.
Potter 162.
Pózniak, v. 95.
Prentner 155.
Press-Maurina 82. 211.
Pretzsch 231.
Prohaska 160.
Prosniz 60.
Pruckner 85.
Puchalski 68.
Pugno 56—57. 102. 109. 185. 191. 204.
Purnell 167. 168—169. 212.
Pütz 102.

Quarry 167.

Rachmaninoff 82.
Radnitzky-Mandlick 154.
Radon 58.
Rafelson 84. 126.
Raif 117.
Ramann 143.
Rappoldi-Kahrer 88—89. 129. 189. 190.
Raucheisen 146. 232.
Rebbert 136.
Reckendorf 125.
Reckzeh 175.
Rée 188. 191. 222.
Reger 44. 107. 119—121. 127. 158. 166. 197.
Rehberg, Willy 138. 150. 184. 185.

Rehberg, Walter 150.
Rehbold 137.
Reinecke 86. 115. 122. 154. 163. 167. 179. 197.
Reinhold, Artur 39. (s. a. Hinze-Reinhold) 108.
—, Hugo 160.
Reisenauer 9. 36—39. 76. 85. 108. 122. 123. 124. 125. 126. 160.
Reiß 117.
Remmert 89. 96.
Rendano 58.
Renner 139.
Rety, Mme. 63.
Reuß, Ed. 149.
Rey-Colaço 196.
Rey-Gaufrès 61.
Reymond 149.
Riemann, Hugo 140.
—, Ernst 144.
Ripper 48. 93. 208. 211.
Risler 53. 55—56. 150.
Robert 155.
Roesger 144.
Roessel, v. 125.
Rohrmoser 110.
Romaine 176.
Rompe 114.
Roner 185.
Ronis-Hirschberg 114.
Röntgen 186.
Rosenthal 27—29. 48. 83. 86. 153. 158. 187.
Rossert 146. 232.
Rössler 95. 101.
Rothstein 229.
Rottenberg 231.
Roxo 181.
Roth, Bertrand 130.
—, Alfred 191. 192.
Roy-Höhnen, v. 114.
Rubinstein, Anton 32, 38. 46. 47. 67—84. 187. 201.
—, Nicolai 67.
Rubinstein, Artur 205.
Rudorff 101. 109. 114. 116.
Rüfer 101.
Ruoff 146. 232.
Ruthardt 54. 107. 109. 112. 115. 122. 176. 182. 197.

Saatweber-Schlieper 120—121. 136.
Safonoff 68.
Saint Saëns 214.
Salomon 232.
Samuelson 183.
Sandt, van de 136. 185.
Santos, dos 182.
Sapellnikoff 48. 69. 79.
Satz, die 224.
Sauer 29—30. 39. 48. 79. 86. 131. 153. 211. 158. 160. 181. 206.
Schaarschmidt 113.
Schäfer 187.
Schalit 145. 232.
Schapira-Specht 155.
Scharfenberg 170.
Scharwenka, X. 89. 106. 115. 116. 118. 146. 181. 194.
Scheffer 115.
Schelling 174.
Schiött 95.
Schlotke 108.
Schmalhausen 90. 96.
Schmalstich 229.
Schmid, Edmund 95. 104—106.
—, Heinrich Kaspar 145. 232.
Schmid-Lindner 121. 144.
Schmidt-Badekow 229.
Schmitt, Hans 152. 157. 211.
Schnabel 84. 96—97. 98. 100. 102. 107. 114. 117. 194.
Schneider 135.
Schnitzer 64.
Schöler 190.
Schöll 147.
Scholz 228.

Schönberger 106.
Schousboe 188.
Schramm 159.
Schröder 95.
Schubert, Kurt 95. 118.
Schults 186.
Schulz-Evler 79. 154.
Schulze, Johannes 94. 109. 116.
Schumann, Clara 107. 116. 147. 154. 162. 163. 197. 211. 223.
—, Georg 228.
Schünemann 116.
Schunck 147. 217.
Schwartz, Heinrich 74. 144. 146. 232.
Schwarz, Max 75. 140. 184.
—, Dr. Max 75. 95. 118.
—, Josef 74. 95. 116. 140.
Seiffert 214.
Scriábin, Alexander 76. 82. 166.
Scriábina, Vera 82.
Seiss 131. 135. 185.
Sekles 137. 231.
Selva 61.
Séverac, de 58.
Sgambati 58—59.
Sherwood 171.
Siebold 115.
Siemens 109.
Sigurdsson 190.
Sikemeyer 186.
Siloti 48. 68—69. 86.
Silva, da 197.
Silveira, da 197.
Simon 95. 229.
Singer, Richard 90—91. 208.
—, Otto (Vater) 170.
Sirota 75.
Sliwinski 201—202.
Smolian 230.
Solowjeff 78.
Solty 96. 117.
Sondheim 176.
Sousa-Pedroso, de 197.
Speed 95.
Spindola 182.
Spiwakowski 219.
Springer 157.
St. Angelo 164.
Stabernack 229.
Stamaty 52. 171.
Stark, Ludwig 147.
—, Ella 150.
Stavenhagen 55. 85. 86. 117. 165. 167.
Stefaniai, v. 198.
Steggall 162.
Stenhammar 192.
Stepanoff 81.
Stevenson-Parsons 175.
Stibbe (Hartzer), Frau 106. 185. 225.
Stockmarr 188.
Stojowski 204.
Stoeber 145. 146. 232.
Stoffregen 95. 189.
Storck 192.
Stradal 160.
Strauß, Mathilde 126.
—, Richard 227.
Strobl 111. 205.
Strömberg 192.
Stubenrauch 115.
Suart 164.
Sundelin 192.
Sundgren-Schnéevoigt 194.
Sutro, die 224.
Svedbom 191.
Svensson 192.
Szalit 155. 206. 220.
Szantó 92. 96.
Szegfi 212.
Széll 149.
Szendy 158. 208.
Szymanowska 206.
Szymanowski 206.

Taccila 182.
Taube 116.
Tabbernal 229.

Tausig 17. 85. 89. 171. 188. 205. 208.
Taußky 154.
Teichmüller 83. 84. 122. 126. 127. 128. 157. 165. 175. 181—183. 197. 212. 220.
Tellefsen 193.
Tetzel 95.
Thamm 129.
Thegerström 191. 192.
Thern 157. 222.
Thieme 117.
Thomán 208. 210. 212.
Thomas 164.
Tiegermann 203.
Timanoff 81.
Tolstoff 68. 70.
Tomka 93. 208.
Torres 197.
Treitschke 116.
Trillat 55.
Trost 160.
Trunk 146. 232.

Unschuld-Melasfeld 155. 206.
Urban 173.
Urspruch 184.
Uzielli 137. 138.

Vás 186.
Verhey 210.
Verne 163.
Vetter 115.
Viëtor, die 223.
Villaseñor 183.
Viñès 57.
Viole 85.
Voss 176.

Wagner, Franz 130. 231.
Walle-Hansen 193.
Wankiewicz 109.
Wartel 61.
Waterman 95. 186.
Weidenbach 97.
Weiland 83.
Weingarten 159. 160.
Weinreich 127.
Weiß 48. 105. 202. 208—209.
Weitzmann 171.
Weyersberg 229.
Wells 95.
Wendling 122.
Wertheim 205.
Wetzel 137.
Whiting 171.
Whittaker 176.
Wibergh 192.
Widor 54.
Wiehmayer 54. 148. 188.
Wieler 116.
Wieniawski 196.
Wierts 186.
Wiklund 192.
Wilks 165.
Winding 188.
Wolde 107.
Wolf 130.
Wolfsohn, Juliusz 158. 204.
—, Karl 177. 179. 180.
Wüllner, Franz 131. 135.
Wünsche 230.
Wurm 163.
Wurmser 58.

Zadora, v. 92. 95. 204.
Zalewski 108.
Zaremba 68.
Zaun 230.
Zeckwer 170.
Zedwitz, Gräfin 129.
Zichy, Graf 93. 146. 208.
Ziegler 224.
Ziehn 177.
Zilcher 144. 232.
Zimmermann, Helene 129. 136. 147.
—, Agnes 162.
Zscherneck 121. 127.
Zuschneid 150.
Zwintscher 167.

Im gleichen Verlag erschien von

WALTER NIEMANN

DIE MUSIK DER GEGENWART

und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen

Achte Auflage

Preis: Geheftet Mark 8.–, gebunden Mark 10.–

Das Buch reiht sich dem Bedeutendsten an, was die deutsche Musikbücherei in den letzten zehn Jahren aufzuweisen hat. Die Warte, von der aus Niemann die moderne Musik betrachtet, ist sehr hoch. Sein Urteil wird scharf begründet, er geht den Kunsterscheinungen mit erstaunlicher Sachkenntnis auf den Grund und ist ein Systematiker ersten Ranges. Jedem, der in der Hochflut moderner Erscheinungen einen klaren Kopf behalten will, wird Niemann ein zuverlässiger und klarer Pilot sein.

Kölnische Zeitung.

✡

Geschrieben ist das Buch mit prächtigem Schwung und riesigem Wissen. Es ist das beste Werk, das uns zur Belehrung über moderne Musik zur Verfügung steht.

Kreuzzeitung, Berlin.

✡

Welchen Reichtum des Wissens, welche Gedankenschätze der Verfasser hier niederlegt, ist erstaunlich. Der denkende Leser wird reich belohnt, wenn er sich seiner beredten Führerschaft anvertraut und Anregung über Anregung empfängt.

Hannoversches Tageblatt.

Ein prächtiges, stilistisch fein durchgearbeitetes, von edler Begeisterung durchglühtes Buch, dessen ethischem Gehalt sich niemand entziehen kann, dem es wirklich ernst ist mit der Kunst.

B. Z. am Mittag.

✡

Dem hochbedeutenden Lebenswerk Niemanns ist schon von allen berufenen Seiten großes Lob zuteil geworden, es bildet das namhafteste Dokument unserer Zeit über diesen Gegenstand. Ein einzigartiges Werk! Eindringlichste Lehrfähigkeit und Unmittelbarkeit kennzeichnen dieses Elitewerk der Musikgeschichte.

Die Aehre, Berlin.

✡

Nur mit wenigen Andeutungen können wir uns die Freude an dem prächtigen Buch vom Herzen reden, das eminente Kenntnis der gesamten musikalischen Produktion mit spürsinnigster Erfassung der Grundströmungen, systematischer Gruppierung, treffender Charakteristik verbindet.

Neue Freie Presse.

✡

Dieses den gewaltig sich anhäufenden Stoff klar gliedernde Buch bietet eine Fülle von Anregungen, hauptsächlich aus dem Grunde, weil es von einem in der Historie und ästhetischen Wissenschaft wohlbewanderten Kunstkritiker mit Begeisterung für den Fortschritt in der Musik geschrieben ist.

Neue Zeitschrift für Musik.

✡

Bewundernswert ist die umfassende Kenntnis des Verfassers. Man kann jede Seite aufschlagen und ist sofort mitten im Erleben der modernen Musik. Somit ist für dieses Buch kein Lob zu groß.

Konservative Monatsschrift.

✡

Wer sich über moderne Musik orientieren will, wird das Buch lesen müssen, und zwar ist es für den Laien so belehrend wie für den Musiker. Wir möchten ihm den großen Leserkreis wünschen, den es als eine in hohem Maße schätzenswerte Arbeit verdient.

Nationalzeitung, Basel.